Gottfried Semper und die Antike

Beiträge zur Kunstanschauung des deutschen Klassizismus

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer Hohen Philosophischen Fakultät

der

Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Leopold Ettlinger

aus Königsberg (Pr.)

Halle 1937

Carl Nieft, Buchdruckerei und Verlag, Bleicherode am Harz

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Herbert Koch
2. Berichterstatter: Prof. Dr. Kurt Gerstenberg

Tag der mündlichen Prüfung: 17. Februar 1937

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt:

Seite

Vorwort 1

I. Kapitel

Vom Werden und Wesen des Klassizismus 3

II. Kapitel

Die Kunstanschauung und Architekturtheorie Karl Friedrich Schinkels 17

III. Kapitel.

Semper und das Griechentum 39

1. Kurze Übersicht der Äußerungen Sempers über die Antike . . . 39
2. Sempers Kenntnis der Antike 43

IV. Kapitel

Die Bedeutung der Polychromiefrage für Semper 49

1. Das Problem der Polychromie 49
2. Sempers erste Untersuchungen zur antiken Polychromie. . . . 55
3. Sempers praktische Versuche in der Anwendung der Polychromie 63
4. Die „Vier Elemente der Baukunst“ 69

V. Kapitel

Die Antike in Denken und Schaffen Gottfried Sempers 79

1. „Der Stil“ 79
2. Das Gesamtkunstwerk. 91
3. Semper und Bötticher 93
4. Die Bedeutung der Antike für Sempers Renaissancebegriff . . 95
5. Semper und der Klassizismus 97

Literaturverzeichnis 101

Abkürzungsverzeichnis 108

Das, was antik in einem solchen Menschen war,
wird zur Verzerrung in unserer Welt.

Richard Wagner über Gottfried Semper.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548112_0117

Vorwort

Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit ging von Prof. Herbert Koch aus. Ursprünglich sollte die archäologische Anschauung Sempers mit der Böttichers verglichen werden. Da aber über Semper so gut wie noch gar nicht gearbeitet worden ist, zeigte sich immer mehr die Notwendigkeit, zunächst einmal eine Biographie Sempers in Angriff zu nehmen. Einen Teil dieser von mir begonnenen Biographie stellt diese Arbeit dar: sie bemüht sich, die geistigen Wurzeln dieses eigentümlichen Künstler-Theoretikers darzulegen. Sie will auf der anderen Seite auch biographisch sein, freilich weniger in der Darstellung des Lebens, als vielmehr in der Sichtbarmachung der Persönlichkeit. Es scheint mir auch berechtigt, diese Arbeit über Semper eine in weiterem Sinne archäologische zu nennen. Denn nur aus der Vertiefung in die archäologischen Fragestellungen Sempers erkennt man, wie stark er der Antike verpflichtet war. Das Kennenlernen der Antike war das Urerlebnis für Semper. Um das darzustellen, mußte die geistige Welt, aus der Semper kam, wenigstens in Umrissen gezeichnet werden: Der Klassizismus. Es lag mir daran zu zeigen — gerade weil Klassizismus ein in der Kunstgeschichte der letzten Jahrzehnte sehr umstrittener Begriff ist — wie sowohl aus dem Barock, wie auch aus der intensiven Beschäftigung mit der Antike, an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert eine lebendige künstlerische Haltung erwuchs. Mehr als bisher üblich wurde dabei auf England, auf seine Architektur, auf die dort getriebene Archäologie Wert gelegt, weil ich glaube, man unterschätzt heute noch die gesamteuropäische Bedeutung des englischen Klassizismus. Allerdings konnte ich bei der Unübersichtlichkeit des Materials nur Weniges andeuten.

Auch Schinkels Kunstanschauungen mußten behandelt werden. Er gehört, wenn auch nicht direkt, zu Sempers Lehrern, denn er hat am reinsten die künstlerischen Ideale des Klassizismus und der Folgezeit ausgebildet. Mag äußerlich der Zusammenhang zwischen den ersten beiden Kapiteln und den folgenden scheinbar locker sein, ohne die dort gezeigten künstlerischen Strömungen bliebe m. E. Semper

unverstanden, und gälte weiter nur als der Schöpfer der Neurenaissance und des „Kunstmaterialismus". Doch er gehört gesinnungsmäßig noch ganz dem Klassizismus an, seine Tragik war es, ihn nicht mehr verwirklichen zu können.

Zu größtem Dank verpflichtet bin ich Prof. Herbert Koch. Gerade er hat immer wieder auf das Ganze der Persönlichkeit Sempers hingewiesen und die geistesgeschichtliche Methode dieser Arbeit bestimmt. Nächst ihm gilt mein Dank Prof. Paul Frankl, dem ich Wesentliches für das Gebiet des Klassizismus, sowie für die begriffliche Klarheit danke. Dankbar bin ich Prof. Kurt Gerstenberg für seine interessierte Hilfe, die meiner Arbeit manche Anregung und viele Hinweise auf oft sehr Entlegenes gab.

Eine Reihe von Instituten und Sammlungen unterstützte meine Arbeit, indem sie bereitwilligst bisher unveröffentlichtes Material zur Verfügung stellten. Es sind dies: das Schinkelarchiv in Berlin.

Die Kunstakademie, das Landesamt für Denkmalpflege, die Sächs. Landesbibliothek, Die Stadtbibliothek, das Kupferstichkabinett in Dresden.

Das Staatsarchiv, das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg,
Das Geheime Hausarchiv, die Verwaltung der Gärten, Schlösser und Seen, das Theater-Museum, die Architektursammlung der Technischen Hochschule in München,
Das Archiv des Germanischen Museums in Nürnberg.

Die Eidgenössische Technische Hochschule in Zürich und die Akademie der Bildenden Künste in Wien gaben brieflich über den dort befindlichen Sempernachlaß Auskunft.

Durch Rat, Hinweise und Auskunft förderten die Arbeit: Dr. Babenhausen, München, Dr. Dingelstedt, Hamburg, Dr. Groß, Leipzig, Dir. Prof. Hähnel, Dresden, Dr. Heisig, Marburg, Prof. Homburger, Karlsruhe, Prof. Jacobsthal, Marburg, Dr. Kiener, München, Konservator Dr. Kreisel, München, Dr. Löffler, Dresden, Prof. v. Mercklin, Hamburg, Archivrat Dr. Möller, Hamburg, Dir. Prof. Müller Dresden, Dr. Rathgen, Hamburg, Dr. Rave, Berlin, Baron v. Redwitz, München, Architekt Runkwitz, Oberursel, Frau Schilling, Dresden, Dr. Schöne, München, Prof. Sigismund, Dresden, Dr. Valdenaire, Karlsruhe, Geh. Rat Waetzoldt. Halle. — Prof. Thiem, Halle, fertigte die Vorlagen zu den Abbildungen 1, 2, 6. Ihnen allen sei hier gedankt.

„Hellas ewig unsre Liebe."

I. Kapitel.

Vom Werden und Wesen des Klassizismus.

Um zu verstehen, warum die folgende Untersuchung Gottfried Semper dem Klassizismus zurechnet, erscheint es notwendig, eine kurze Bestimmung vom Werden und Wesen des Klassizismus vorauszuschicken.

Der Begriff „Klassizismus" wird seit langem in der Kunstwissenschaft lebhaft besprochen.[1]) Das hat es mit sich gebracht, daß Klassizismus als Stil nicht mehr eindeutig faßbar ist, ja sogar die zeitlichen Grenzen verschieden angesetzt werden.

Um aber nicht jeden festen Anhalt zu verlieren, muß zunächst klar betont werden, daß ohne die Besinnung auf die Antike, ohne die von ihr kommenden Anregungen, der Stil, der in Europa einheitlich den Barock ablöst, nie zu erklären sein wird,[2]) womit allerdings nicht behauptet werden soll, daß dies allein den neuen Stil gebildet habe.

Die folgenden, lediglich im Hinblick auf Semper angestellten Betrachtungen, wollen daher auch nicht den Klassizismus als „Epoche", d. h. für einen Zeitabschnitt verbindlichen stilistischen Oberbegriff fassen, sondern nur als „Tendenz", als eine während eines Zeitabschnittes wirkende geistige Kraft, als einen Ausdruck des Kunstwollens während einer bestimmten Zeitdauer.[3]) Dabei soll auch nicht nach dem Verhältnis zu anderen gleichzeitigen Tendenzen gefragt werden.[4])

Freilich wird es bei der eigenartigen Struktur des Klassizismus nötig sein, nach seiner geistigen Haltung überhaupt zu fragen, und grade im Hinblick auf Sempers universale Artung gilt es vom Klassizismus mehr zu erfassen, als das, was nur die Architektur angeht.

---

[1]) vgl. E. Kaufmann. Krit. Ber. 1931. Gerstenberg. DVj. 1924. Pevsner. DVj. 1934. Poensgen. Rec. A. Oncken Fr. Gilly. ZfKg. 1936. 170 f.

[2]) Anders vor allem E. Kaufmann, Von Ledoux bis Le Corbusier. 1933. K. Simon, Jb. d. fr. dtsch. Hochstiftes. 1931. Wichtige Zeugnisse aus der zeitgenössischen Literatur, die die Geltung der Antike beweisen, bei Billeter, Anschauungen vom Wesen des Griechentumes 1911.

[3]) Die Unterscheidung von „Tendenz" und „Epoche" siehe bei Kaufmann Krit.Ber. 1931.

[4]) Vgl. S. Giedion. „Spätbarocker und romantischer Klassizismus" 1922, und Landsberger. „Kunst der Goethezeit" 1931. s. a. Kiener „Die klassizistische Form im 19. Jh." Wölfflin-Festschrift. 1924.

Seit der Renaissance herrscht in der europäischen Kunst die antike Morphologie. Es ist dabei gleichgültig, ob Perioden Hellas, oder Rom, der griechischen Klassik, oder dem Hellenismus den Vorzug gaben, „das gemeinsame Substrat an Formen“[5]) bleibt. Hatte der Barock die an antiken Monumenten geschulten Sehformen in polarem Sinne umgebildet, so wendet sich der Klassizismus wieder zurück zur Antike und hat darum in seinen Elementen, wie man richtig bemerkt hat, wieder Beziehungen zur Renaissance.[6]) Es ist nun zu fragen, wann im 18. Jahrhundert diese dem Barock entgegengesetzte Bewegung sichtbar wird. Allerdings kann es dabei nicht auf ihr Vorhandensein schlechthin ankommen, sondern nur auf ihre Wirksamkeit.[7])

Erst durch Winckelmanns Schriften, durch Mengs praktische Tätigkeit kommt es zu solcher Wirkung.

Die Rückwendung zur Antike vollzieht sich, indem diese zum absoluten, allgemein gültigen Vorbild der Kunst und Weltanschauung erhoben wird. Das Schaffen des Künstlers erhält nun seine Norm aus einer längst vergangenen Kunst, aus den geistigen Äußerungen eines längst vergangenen Volkes überhaupt.

Wie im Mittelalter das Religiöse die Regeln der Kunst schuf, wie etwa im 19. Jahrhundert der Zweckgedanken zum Gesetz des Kunstwerkes gemacht wurde, so empfängt der Klassizismus seine Regeln von der Antike. Dabei ist freilich ein Unterschied wichtig. In den anderen genannten Beispielen bestimmt die Aufgabe die Form, es fehlt jene Rückwendung an eine andere Zeit. Im Klassizismus aber gibt ein außerhalb der jeweiligen Aufgabe Liegendes die Form: eine ästhetische Gesetzlichkeit, die ethisch unterbaut wird. Dadurch unterscheidet sich der Klassizismus auch von der Renaissance, der er durch Sehform und Morphologie nahesteht. Die Renaissance verhält sich viel direkter zur Antike, es fehlt ihr völlig jene Gesinnung, die in dem sowohl auf das Visuelle, wie auch Sittliche zielenden Sinn von „edler Einfalt und stiller Größe“ liegt.

Man hat von Winckelmanns erster epochemachender Schrift, den 1755 erschienenen „Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ gesagt: „Die kultur- und kunstgeschichtliche Bedeutung... der Gedanken war

---

[5]) P. Frankl. Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. 1914. 181.
[6]) ebd. S. 176.
[7]) Es hat deshalb wenig Sinn in G.R. Donner den ersten Klassizisten zu sehen. (Landsberger S. 43. Pückler-Limpurg, Der Klassizismus in d. deutschen Kunst.) Erst eine Generation später gibt es einen wirksamen Klassizismus.

die Beschleunigung des Endes der Rokokowelt".[8]) Bezeichnend aber ist, von welchen Werken Winckelmann den Weg zur Antike fand. Mögen ihm die Herculanenserinnen in Dresden noch so viel bedeutet haben, Inbegriff des Antiken war für ihn der Apoll von Belvedere, der Torso, der borghesische Fechter, der Laokoon, fast alles Werke, die eine formanalytische Betrachtungsweise einem „antiken Barock" zurechnet.[9]) Und es ist klar, daß die derbe Prallheit, die strotzende Lebensfülle des Torso, oder der pathetische Schmerz des Laokoon einem Menschen des 18. Jahrhunderts viel leichter verständlich sein mußten, als die herbe Strenge älterer griechischer Werke.[10])

Deutlicher noch als in den „Gedanken" wird die Einstellung Winkelmanns in der 1764 erschienenen Kunstgeschichte. Aber auch dort sind die Reste der barocken Sehweise noch sehr deutlich, wenn etwa in der Beschreibung des Laokoon der Satz vorkommt: „Die Natur, welche der Künstler nicht verschönern konnte, hat er ausgewickelter, angestrengter und mächtiger zu zeigen gesucht". Und ferner: „Kein Teil ist in Ruhe".[11]) Ähnlich ist es bei der Beschreibung des Torso.[12]) Was aber Winckelmanns Grundanschauung — „Der einzige Weg für uns groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten". — was dieser Glauben seiner Zeit und den folgenden Generationen bedeutete, das hat am klarsten Goethe in seiner Abhandlung „Winkelmann und sein Jahrhundert" ausgesprochen. „Von seinem Grabe her stärkt uns der Anhauch seiner Kraft und erregt in uns den lebhaftesten Drang, das was er begonnen mit Eifer und Liebe fort und immer fortzusetzen".

Genau wie Winckelmann, so geht auch sein Freund Mengs völlig vom Barock aus.[13]) Besonders deutlich zeigt das der „Parnass" in der Villa Albani. (1761) Die elliptische Komposition[14]) die lockere Reihung der Gruppen, das Streben vom Malerischen zum Linear-Flächenhaften zu kommen, von der „Unklarheit" zur „Klarheit", das alles bedeutet eine beginnende Zersetzung der barocken Bildschemata. Diese Kompositionsweise macht den Klassizismus bei Mengs aus, nicht aber die Tatsache, daß in den einzelnen Figuren Kopien nach Antiken zu erkennen sind.[15])

[8]) Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker I. S. 59.
[9]) vgl. Gerstenberg, Winckelmann und Mengs. 1929 S. 10.
[10]) vgl. Landsberger, Kunst der Goethezeit S. 49.
[11]) Gesch. d. Kunst. Phaidonausg. 1934. S. 325.
[12]) Worauf Landberger, Kunst der Goethezeit S. 49 hinwies.
[13]) Dazu besonders Gerstenberg, Winckelmann und Mengs.
[14]) ebd. S. 18. Abb. 5.
[15]) Zu den Antikenkopien in diesem Bilde von Mengs vgl. Gerstenberg, ebd. S. 14. Verspottung dieses „colorierten Apoll" (sc. von Belvedere) bei Rumohr, Ital. Forschungen 1827 I. S. 95.

Auch in der Architektur vollzieht sich ein Wandel. Es ist von verschiedenen Forschern beobachtet worden, wie sich im Verlaufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Formen vereinfachen, wie alles schlichter wird.[16]) Das ist schon bei Knobelsdorff zu bemerken, es ist bei Erdmannsdorff besonders auffallend. Und gerade bei ihm fassen wir auch das Element, das diese Vereinfachung, die Reduktion des Barock bestimmt: den englischen Palladianismus.[17]) Daß Menschen auf einmal die Augen aufgehen für diese vom Barock so ganz verschiedene Art, daß nun Bauten entstehen wie das Wörlitzer Schloß, die Klosterkirche von St. Blasien von d'Ixnard, die Werke von Langhans d. Ä., das zeigt, wie sehr sich die Seh- und Gestaltungsweise geändert hat. Der Barock ist zurückgedämmt.[18]) Zwar spüren wir noch überall Reste barocken Empfindens und Gestaltens, aber das Barocke ist reduziert auf einfache, an palladianischen oder antiken Vorbildern gereinigte Formen. Hand in Hand damit geht die Verfestigung des gesamten Baukörpers, der wieder tektonisch wird. Die Wände sind glatt, nicht mehr geschwungen, oder durch Gesimse und Gebälke in malerischem Sinne aufgelöst. Die Fenster sind nur in die Mauer geschnittene Schlitze, nicht mehr reich profilierte Öffnungen. Kurz, der Bau ist wieder begrenzter, ruhender Körper, nicht mehr ein malerisches Wogen der Massen zwischen Licht und Schatten. Was sich uns also als Sehweise bei Winckelmann, als Gestaltung in der Malerei bei Mengs zeigte, das begegnet uns hier wieder: auch in der Architektur bildet sich ein Reduktionsbarock, wie ich diese Erscheinung nennen möchte.[19])

Zusammen aber mit dieser Reduktion geht ein Rückgriff auf die antike Formenwelt. Wenn auch die Malerei Übernahme antiker Figuren seit der Renaissance liebte, so steht doch bei Mengs eine viel stärkere Bewußtheit hinter diesem Kopieren. Plastik und Architektur zeigen diesen Rückgriff auf die Antike noch deutlicher. Der Proceß beginnt, indem die Formen innerhalb der alten Schemata reantikisiert werden. Die klassizistische Tendenz als Ganzes ist nur aus der Verbindung dieser Elemente zu verstehen. Es gilt deshalb noch die Geschichte dieses Antik-Werdens kurz darzustellen.

---

[16]) Vgl. vor allem die lehrreichen Analysen bei Giedion Spätbarocker und romantischer Klassizismus. 1922. Der Verf. muß bekennen von diesem Buch ganz besonders zu den oben skizzierten Gedanken angeregt worden zu sein.

[17]) E. P. Riesenfeld. Erdmannsdorff. 1913. S. 44.

[18]) Landsberger, Kunst der Goethezeit S. 70.

[19]) Schmarsow. Barock und Rokoko. 1897 S. 389. Giedion, a. O. S. 35. Landsberger, a. O. S. 20 ff. Frankl. Entwicklungsphasen S. 85, 123.

Wir sind aus der europäischen Kunstgeschichte gewöhnt, Stile im Süden — am Mittelmeer — oder im Norden — in Frankreich/ Deutschland — entstehen zu sehen. Es ist darum einigermaßen erstaunlich nun auf einmal England am Werden und Entstehen des Klassizismus in entscheidender Weise beteiligt zu finden. Wie es zu diesem Einfluß Englands kam, warum grade dort die klassizistischen Tendenzen am frühesten aufbrachen, kann hier nicht untersucht werden.[20]) Mag sein, daß der Palladianismus, der seit Inigo Jones herrschte, der in Christophers Wrens St. Pauls Cathedral seinen mächtigsten Ausdruck fand, dort am meisten Formenstrenge und und Tektonik bewahrt hatte, weshalb man auch kaum von einem englischen Barock spricht. Allein es genügt nicht, sich auf das Wesen der englischen Baukunst zu berufen, denn auch die archäologisch-architektonische Forschung, die für den Klassizismus von hervorragender Wichtigkeit wurde, erwachte in England. Und grade deren Vertreter gerieten mit dem Palladianismus in Konflikt.[21]) Es gilt also beides in England zu verfolgen : Bauweise und Aufkommen der Archäologie.[22])

Schon im frühen 18. Jahrhundert finden wir in den englischen Gärten antike Tempelchen verschiedener Form.[23])

Sie sind die frühesten Erzeugnisse des Klassizismus im 18. Jahrhundert, und sind früher als alles Vergleichbare auf dem Kontinent. Schon 1717 entwirft Campbell einen kleinen Prostylos, und um 1725 baut er einen solchen in den Gärten von Easbury und Norford. Vanburgh baut 1726 einen kleinen offenen Vitruvianischen Rundtempel in Stowe, der bereits 1739 publiziert wird. Der Pantheontyp wirkt nach in einem kleinen Tempel in Chiswick, in einem der von Chambers in Kew erbauten und in Twickenham. Die Beispiele ließen sich noch vermehren. Es fällt aber auf, daß es sich dabei nie um große Architektur handelt, sondern um dekorative kleine Bauten in den Landschaftsgärten. Aber man weiß, welche Wirkung grade diese auf Europa hatten.[24])

---

[20]) Die deutsche Kunstgeschichtsschreibung ist merkwürdig arm an Untersuchungen zu diesem Thema. Bei Wackernagel „Baukunst des 17. u. 18. Jh." im Handbuch fehlt England fast ganz.

[21]) Chambers. Vorwort zu „Treatise on civile Architecture." 2. Aufl. Polemik gegen Stuart und Revett. Vgl. Michaelis ZfbK. 1879, 137.

[22]) Die wichtigsten Daten zur Baugeschichte in dem, allerdings unzuverlässigen Buch von P. Klopfer: Von Palladio bis Schinkel. 1911. S. 21 ff. Ferner Joseph. Geschichte der Baukunst III, 1. Zusammenfassung bei A. Oncken. Fr. Gilly. 14 f.

[23]) Kimball. Les influences anglaises dans la formation du style Louis XVI. Gazette des beaux arts 1931.

[24]) Abbildungen bei Kimball a. a. O. Chambers verbreitete sein Werk durch Veröffentlichung: Plans, elevations etc. of the buildings at Kew. 1763.

Ebenso, wenn auch später, läßt sich das Entstehen des klassizistischen Dekorationsstiles in England nachweisen. Das Schloß in Osterley, von Robert Adam 1757—77 erbaut, besitzt ein „Etruskisches Zimmer". Adam war der Erste, der diese für den Klassizismus so bedeutsame Dekorationsweise in Anwendung brachte. Man darf sich dabei nur nicht zu eng an das Wort „etruskisch" halten. Pompejanisches,[25]) etruskische Gräber,[26]) vor allem auch die Loggien Raffaels sind gleichmäßig am Entstehen dieser Dekorationsart beteiligt.[27])

England schafft im 18. Jahrhundert in der kleinen Architektur seiner Gärten, in der Innenraumausstattung, in Möbeln einen klassizistischen Dekorations-Stil, der von gesamteuropäischer Wirkung wurde und den Klassizismus mitvorbereiten half.

Die englische Architekturtheorie ist an Rom und Palladio orientiert, nicht am Griechentum. Das beweist nicht nur die Opposition gegen Stuart und Revett, sondern auch das Hauptwerk der englischen Architekturtheorie: der „Vitruvius Britanicus", begonnen von Campbell, von anderen fortgeführt.[28]) Aber schon die Titelwahl beweist, wie auch die Palladianer zur — römischen! — Antike hinneigen.

Wichtiger noch für das Werden des Klassizismus wurde die archäologische Forschung. Im Jahre 1762 erschien der erste Band von Stuart und Revett: „Antiquities of Athens", ein zweiter folgte 1787, der dritte 1794, der vierte und letzte erst 1816.[29]) Zwei Jahre also noch vor der Kunstgeschichte Winckelmanns lag ein Teil dieses für den Klassizismus hochbedeutsamen Werkes vor, an epochalem Einfluß ihr durchaus vergleichbar. Was Winckelmann für Plastik und Malerei wirkte, das hat dies Buch für die Architektur getan: In England führte es zum Wandel vom „Palladianismus" zum „Hellenismus", darüber hinaus war es für ganz Europa der erste Hinweis auf griechische Architektur und für Praktiker wie auch Theoretiker das Quellenwerk.

---

[25]) In Pompeji wird gegraben seit 1748, in Herculaneum zuerst 1711, dann 1738—66.

[26]) 1726 Gründung der etruskischen Akademie in Cortona. 1723—26 Dempster: De Etruria Regali, mit einem Anhang Filippo Bonarottis, der etuskische Bildwerke im Stich enthält. Vgl. Justi Winckelmann. 3. Aufl. II. 283 ff.

[27]) Loggien Raffaels damals gerade publiziert von Volpato. (1772 ff.) der Band, der die Ornamente enthält, erschien 1777. Nagler Künstlerlex. s. v. Volpato. Nach Kimball a. a. O. kannte Adam dies Werk.

[28]) Erscheint ab 1717, die drei ersten Bände von Campbell, Fortsetzung in zwei weiteren durch Woolfe, Gandon und Richardson bis 1845.

[29]) Die verwickelte Erscheinungsgeschichte des Werkes kurz bei Michaelis Zfbk. 1879 134 f. Demnächst ausführlich bei H. Koch, Das Theseion.

Entstanden waren die späteren Bände dieses Werkes unter Mitwirkung der „Society of Dilettanti“[30]) zu deren Programm Reisen in den Süden, auch nach Griechenland gehörten, ja sie rüstete sogar eine Expedition zur Erforschung des jonischen Kleinasien aus.[31]) Das aber war im 18. Jahrhundert etwas Besonderes. Rom war das Ziel aller Künstler, Athen eine völlig vergessene Stadt. Die französische Akademie hatte einen „Prix de Rome“ gestiftet, die deutschen Künstler gingen stets nach Rom.[32]) Eine Ausnahme bilden lediglich interessierte Reisende oder gebildete französische Gesandte an der Pforte, die zuweilen auch nach Griechenland kommen,[33]) aber von einer Durcharbeitung der Monumente, wie sie in Rom seit dem Quattrocento üblich war, kann vor Stuart und Revett keine Rede sein.

In England erschienen im dritten Viertel des Jahrhunderts wichtige Bau-Publikationen — um nur einiges zu nennen: Woods Bücher über Palmyra und Baalbeck, Chandler-Revett-Pars „Ionian Antiquties“ etc. Durch diese Werke drang griechische Bauweise in Europa ein.

Zusammenfassend muß man sagen: England beginnt zuerst, wenn auch nur im Kleinen „hellenisch“ zu bauen. Von England her setzt aber auch die Abkehr von den Ruinen Roms ein. Die Römer gelten nun eine Zeit lang als die Schüler der Griechen, ihre Formen erscheinen abgeleitet. Griechenland selber erschloß die Quellen.

Der in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts allgemein einsetzenden Gegenströmung gegen den Barock bot das Werk von Stuart und Revett die Möglichkeiten, diese Wünsche auch praktisch in die Tat umzusetzen.

In ganz anderer Weise ist Frankreich an diesem Stilwandel aktiv beteiligt, vor allem auch nicht so stark wie England. Das Antlitz der französischen Baukunst war von jeher nach Rom gewandt; im Jahre 1671 stiftete die Bauakademie den Rompreis. Das Werk von Desgodetz und die damit verbundenen Diskussionen sind

[30]) Deren Geschichte Michaelis Zfbk. 1879. Gegründet wurde die Society 1733. Künstlerische und culinarische Genüsse gehörten gleichmäßig zu ihrem Programm.

[31]) ebd. 134 ff.

[32]) vgl. Fr. Noack, Das Deutschtum in Rom. 1927.

[33]) Nointel, französischer Gesandter an der Pforte mit seinem Zeichner („Carrey“) 1674, Choiseul-Gouffier, gleichfalls französischer Gesandter 1785, ferner der englische Gesandte Lord Elgin mit seinem Stabe. Von gebildeten Reisenden sind zu nennen Spon und Wheler, Lord Carlemont, Sir R. Worsley. Mit Recht nennt Smith, Lord Elgin and his collection JHSt. 1916. alledem gegenüber Stuart und Revetts Reise eine „professional expedition.“ vgl. auch Michaelis. Ein Jahrhundert kunstarchäologischer Entdeckungen. 1908. bes. S. 8 f. 26 ff.

bezeichnend für die „römische" Orientierung. Wie allerdings daneben auch das Griechentum geschätzt wurde, beweisen die reichlich vorhandenen architektonischen Handbücher.[34]) Aber ganz allgemein für die französische Einstellung kennzeichnend ist es, daß schon zu Ende des 17. Jahrhunderts beim Wettbewerb für die Schauseite des Louvre der klassizistisch gesonnene Perrault über Bernini siegte. Und eben dieser Perrault gab 1673 eine kommentierte Vitruvübersetzung heraus, so wiederum die römische Einstellung seines Klassizismus dokumentierend.

Die Hinwendung zum Griechentum war in Frankreich immer nur eine sehr bedingte, auch im Empire eines Percier und Fontaine, die noch am ehesten griechische Elemente aufnahmen.

Dieser traditionsgebundenen Kunst tritt aber am Ende des 18. Jahrhunderts jene Revolutionierung der Baukunst gegenüber, die sich am deutlichsten in Charles Nicolas Ledoux darstellt.[35]) Als Baumeister der Stadt Paris schafft er ganz in den Formen des Louis-Seize, wie seine Barrieren verraten, die z. T. sogar noch auf ihre Herkunft aus dem englischen Frühklassizismus hindeuten.[36]) Ein ganz anderer ist Ledoux aber in seinem großen 1804 erschienenen Buche „L'Architecture". Man hat mit Recht die darin propagierte Architektur „Revolutionsstil" genannt, denn wie die französische Revolution einen Aufstand gegen das feudale Gesellschaftssystem bedeutete, so Ledoux gegen den damit verbundenen Barock, ja gegen alles, was bisher Architektur hieß. Mag sein, daß die kahlen Kuben der Außenansicht von Soufflots Pantheon ihm Anregungen gegeben hatten: was er schließlich noch gelten läßt, ist allein die architektonische Gestaltung aus den einfachsten Körperformen, Würfel, Prisma Zylinder, Kugel. Jeder Bau soll dabei seinen Zweck durch die Form symbolisch zum Ausdruck bringen, auf Ornament wird ganz verzichtet. Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit heißt das oberste Gesetz dieser Kunst.

Alle diese bei Ledoux besonders klar ausgesprochenen Gedanken sind später, wenn auch nicht in dieser Abstraktheit und Klarheit in den deutschen Klassizismus geflossen. Die kubische Strenge

---

[34]) Vgl. allgemein die betreffenden Abschnitte bei Brinckmann „Baukunst des 17. u. 18. Jh. in den roman. Ländern". Hb. d. Kw. K. Cassirer. Die architekton. Hauptbegriffe der franz. Architekturtheorie. Diss. Bln. 1909. Speziell zur Architekturtheorie des Klassizismus Kaufmann. Rep. 1924.

[35]) Über Ledoux verschiedene — ihn m. E. überschätzende — Aufsätze von E. Kaufmann. Vor allem: Th-B.-Kunstwissensch. Forsch. II. Von Ledoux bis Le Corbusier 1933. Biographie: Levallet-Haug: Ch. N. Ledoux. Straßburg 1934.

[36]) Kimball. a. a. O.

begegnet wieder bei Fr. Gilly[37]) und seinem Schüler Schinkel, bei Klenzes und Haller von Hallersteins Glypthothek-Entwürfen. Die Idee aber der Nützlichkeit und Zweckmäßigkeit des Bauwerkes geht in die Kunst des 19. Jahrhunderts über als eines ihrer Grundgesetze. 1834 erklärt der junge Gottfried Semper: „Nur einen Herrn kennt die Kunst, das Bedürfnis".

Wir sehen also die drei großen nordeuropäischen Länder, Deutschland, Frankreich und England beteiligt am Werden des neuen Stiles.[38]) Jedes entwickelt nach seiner Art die Elemente zu einem neuen Stil, sei es durch Zersetzung des Alten, sei es durch revolutionäre Neuorientierung. Nach 1760 wird die Wendung gegen den Barock allgemein, alle schon vorher vorhandenen Unterströmungen brechen dann hervor, gegen Ende des 18. Jahrhunderts sind dann die Bausteine für den neuen Stil bereitgestellt. Die nüchterne Klarheit der französischen Revolutionsarchitektur vermochte sich freilich nicht durchzusetzen, auf der anderen Seite aber konnte die Zeit auch nicht eigne neue Formen erfinden und sah ihr höchstes Vorbild in der Antike.

Wir beschränken im Folgenden die Betrachtung auf Deutschland. Die Architektur des Reduktionsbarock erfährt eine entscheidende Änderung durch den Einfluß der französischen Revolutionsarchitektur. In diesem Zusammenstoß entstehen die für den Hochklassizismus charakteristischen Formen und Anschauungen.

Schon im Reduktionsbarock waren die Ansätze zur antikisierenden Formgebung aufgetaucht; das dort entstandene Gefühl für die Tektonik des Baues konnte durch den Einfluß der Revolutionsarchitektur nur verstärkt werden. Auch die soziologischen Bedingungen waren andere geworden, das bürgerliche Zeitalter beginnt.[39])

Die Verbindung nach Frankreich schafft im Süden Weinbrenner, im Norden Gilly, dessen Friedrichsdenkmal-Entwurf am klarsten die neuen Errungenschaften zeigt: klare Tektonik, feste Blockfügung, monumentale Komposition. Dazu kommen die antikischen Elemente:

---

[37]) A. Oncken. Fr. Gilly, wo auch auf Beziehungen hingewiesen wird.

[38]) Der Klassizismus wäre also auch einmal kunstgeographisch zu untersuchen. Hingewiesen mag in diesem Zusammenhang darauf werden, daß man daran dachte, die Dämpfung des heftigsten ital. Barock dem engl. Klassizismus zuzuschreiben. Landsberger. Kunst d. Goethezeit. S. 51.

[39]) Vgl. Herrmann. Deutsche Baukunst des 19. u. 20. Jh. Vor allem S. 7 ff. Dort aber das Soziologische m. E. übertrieben. Wenn auch nach 1800 neue Bautypen auftreten, so reichen sie einmal z. T. weit ins 18. Jh. zurück, z. B. das Theater, dann aber vollzieht sich die soziologische Umschichtung der Auftraggeber nur allmählich. Und lediglich der Anteil der Fürsten geht zurück. Eine ganze Reihe Bauaufgaben besteht unverändert fort: Bürgerhäuser, Rathäuser, Kirchen.

Säulenportiken, ein Triumphtor, ein dorischer Tempel. Und doch ist das alles weit entfernt vom Ideal der Kunst des perikleischen Athen, dem das 19. Jahrhundert die höchste Bewunderung zollte. Jedoch nur über dieser Zwischenstufe konnte sich die Kunst Schinkels aufbauen. Erst aus der innigen Verschmelzung tektonischer Klarheit und antik-dekorativer Gesinnung entstehen Bauten, wie das „Alte Museum", das die Schlichtheit des Baukörpers mit der Schönheit des griechischen Formenapparates paart.

Aber eins ist merkwürdig. Schon früh tritt neben das Ideal der Antike ein anderes. 1771 war Sulzers „Allgemeine Theorie der bildenden Künste" erschienen, der Katechismus der Klassizisten, noch voller Verachtung für die Barbarei der Gotik. Ein Jahr später aber schrieb der junge Goethe seinen begeisterten Panegyrikus auf Erwin von Steinbach und brachte damit die Entdeckung der Gotik.[40]) Gotik und Antike sind von nun ab in stetem Nebeneinander. Es wird im nächsten Abschnitt am Beispiele Schinkels genauer gezeigt werden, in welcher Weise es hier zu einer Synthese kam.[41])

Allerdings noch um 1800 besaß die Baukunst ein festes Geschmacksprogramm.[42]) Infolge des Bekanntwerdens der neuen französischen Ideale, des Erwachens des Mittelalters, entstehen aber schon Zweifel am unbedingten Ideal der Antike. Und zugleich mit der Wendung gegen die bloße Nachahmung entsteht der Wille zum neuen Stil. Forderung der Gegenwart und historisches Ideal sollen ihn schaffen. Die Romantik ist auf diese suchende Geisteshaltung von ganz entscheidendem Einfluß gewesen. Zuerst freilich vermochte sie das antikisch orientierte Ideal nicht zu verdrängen, noch ist die Antike Ideal, d. h. „ein zeitloser, aller Historie entrückter Zustand".[43]) Noch freilich sind die Augen an der Antike geschult und nehmen auch das Mittelalter mit diesen antikisch sehenden Augen auf. Das gotische System, das für die Zeit am meisten dem Begriff Mittelalter entsprach, ist noch nicht erforscht, es ist mehr geahnt, als gekannt.[44]) Wo es aber Anwendung findet,

[40]) Auf das gegenseitige Verhältnis von Klassik und Romantik kann hier nicht eingegangen werden, lediglich auf d. in unserm Zusammenhang wichtigen Aufsatz von K. Friedemann „Antike u. Mittelalter im Lichte der Romantik" Philos. Jb. Görres Ges. 44/1931 sei hingewiesen.

[41]) auch Gilly hat bekanntlich die Marienburg aufgenommen.

[42]) Besonders in der Berliner Schule. Vgl. Schumacher. Strömungen, S. 11, und H. Schmitz, Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jh. Kurz auch bei A. Oncken. Gilly.

[43]) vgl. Frankl. Entwicklungsphasen. S. 182 ff.

[44]) Zur Entdeckung der Gotik: Neumeyer. Erweckung der Gotik. Rep. 1928. Clark. The Gothish Revival. Schmitz. Die Gotik im deutschen Geistesleben.

dort begegnen wir denselben geschlossenen Flächen, denselben Baukuben, wie bei den Bauten, die den antiken Formenapparat benutzen. Die klassizistische Tendenz beeinflußt die „Romantik", d. h. der Hochklassizismus schafft in der an der Antike geschulten Sehform die Einheit und Synthese.

Außer durch das Mittelalter erfuhr der Hochklassizismus noch eine weitere Formbereicherung. Die napoleonische Expedition nach Ägypten (1797) machte die Künstler mit den ägyptischen Formen bekannt.[45])

Freilich hatte der Hochklassizismus immer noch die Kraft, die Auswahl an der Antike zu regeln, noch war die ästhetische Erziehung stark genug, um nicht einen hemmungslosen Historismus aufkommen zu lassen. Trotz aller Einflüsse bleibt die Morphologie einstweilen in erster Linie antikisierend.[46])

Der Hochklassizismus hat also aus den vom Frühklassizismus bereitgestellten Elementen folgerichtig einen „neuen Stil" entwickelt. Am reinsten zeigt es das Schaffen Schinkels. Ob wir nun an sein Theater auf dem Gensdarmenmarkt, an die Bauakademie, oder das Alte Museum denken, immer zeigt sich dieser neue Stil, der Konstruktion und Dekoration in völlig neuer Weise zu vereinigen bemüht ist. Diese Kunst ist daher weder leere Nachahmung, noch trockene Abstraktion, ihre Formen sind auch nicht welk und tot, weil sie ihr Leben erhalten von einem Willen zum neuen Stil.[47])

Dadurch daß dieser neue Stil die konkrete Kunstaufgabe ganz anders bewertet, als es bisher üblich war, kommen auch Kunst und Ästhetik in ein ganz neues Verhältnis zu einander. Es trennt sich in dieser Zeit das praktische Kunstschaffen von der ästhetisierenden Theorie. Das Handeln der Künstler geht an den endlosen Auseinandersetzungen, ob das Schöne oder das Charakteristische erstes Kennzeichen der Kunst sei, vorüber und fordert vor allem Erfüllung der gestellten Aufgabe.

---

[45]) Vogel. Ägyptisierende Baukunst des Klassizismus. ZfbK. 1928/29.

[46]) Weshalb ich mich auch nicht denen anschließen kann, die um 1800 einen wesentlichen Einschnitt in der künstlerischen Entwicklung machen. Vgl. vor allem E. Kaufmann. Krit. Ber. 1931/2, und in seinen Arbeiten über Ledoux. Ähnlich Hermann. Deutsche Baukunst des 19. u. 20. Jh. Die Einheit auch über die Jahrhundertgrenze hinweg betont bei Frankl Entwicklungsphasen.

[47]) Nur der starrste klassizistische Dogmatismus verachtete die Gotik. (Hirt, in Berlin: „Das Gotische sei eine Rückkehr in die finsteren Jahrhunderte". Schadow: Kunstwerke und Kunstansichten 1849, 190) Wie der Hochklassizismus sich mit dem Problem auseinandersetzte vgl. im Schinkel-Kapitel.

Zwangsläufig mußte so auch die wirkliche kunstgeschichtliche Forschung entstehen, die ihre Methode aus den vorliegenden Objekten entwickelte, nicht aber aus einer spekulativen Ästhetik übernahm. Darum ist es nur natürlich, daß gegen Ende der hochklassizistischen Periode, das erste wirklich kunstgeschichtliche Buch erschien: Rumohrs Italienische Forschungen. Rumohr[48]) stellt die seit Winckelmann ästhetisch orientierte Kunstforschung um und macht sie zu einer historischen Wissenschaft. Dadurch ist er der wichtigste Vorläufer Sempers.[49])

Fassen wir also zusammen, was die Kennzeichen des Hochklassizismus sind.

Hochklassizismus nennen wir ihn, weil er alle Errungenschaften und Bestrebungen des Frühklassizismus in sich zusammenfaßt, reinigt und eine Mitte zwischen den verschiedenen Kräften findet. Die antikisierende Tendenz hatte zu einer bestimmten Sehform erzogen. Was an neuen, bisher unbekannten Kunstkreisen nun bekannt wird, das wird in diese Sehform hineingezwungen. Daneben setzt sich das neue praktische Ideal durch, das Wahrheit des Stoffes und der Aufgabe verlangt. Das Griechentum aber wird als die edelste Verwirklichung dieser künstlerischen Wahrheit gefeiert und ist darum noch das unerschütterliche Ideal. Und wenn man vielleicht Sachlichkeit"[50]) als das Kennzeichen dieser Periode ansehen möchte, so darf man doch nie vergessen, daß eben diese Sachlichkeit in griechischen Formen verwirklicht wurde.

Die klassizistische Tendenz läuft also von etwa 1760 über die Jahrhundertgrenze hinweg gradlinig weiter, ja sie ist zeitweise so stark, daß sie andere „Tendenzen", wie den „Gotizismus"[51]) in ihren Bann zwingt, denn im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts ist die klassizistische Tendenz die wirksamste historische Kraft. Sobald aber nicht mehr Männer von der Genialität eines Schinkel die auseinanderstrebenden Kräfte zusammenhielten, brach auch die Festigkeit der klassizistischen Tendenz auseinander. Indem die Teile frei wurden, entsprangen dem Klassizismus die Elemente, die ihn schließlich überwanden.

---

[48]) Über Rumohr Tarrach MhfKw. 1921. Waetzoldt. Deutsche Kunsthistoriker I. 292 ff. ebd. 318 die Bedeutung Rs. in dem oben gekennzeichneten Sinne betont.

[49]) So ist — und das ist mehr als Zufall — auch Rumohr der erste von den vielen Schriftstellern, die im „Stil" zitiert werden. I. Bd. Prolegomena S. VII.

[50]) vgl. Wölfflin, Grundbegriffe 1915, S. 246. speziell als Kennzeichen des Klassizismus vgl. Schumacher, Strömungen deutscher Baukunst 1935 S. 20.

[51]) Landsberger, Kunst der Goethezeit, S. 9.

Die besondere geistige Haltung der Romantik hat neue weite Bereiche der Weltgeschichte erschlossen: das Mittelalter und dann auf dem Wege über die ausländischen Literaturen ganze fremde Kulturkreise. Die erwachende historische Forschung und Wissenschaft taten das Ihrige zum Entstehen des Historismus. Je tiefer man aber grade auf künstlerischem Gebiet in die neu erschlossenen Kulturen eindrang, desto unmöglicher wurde es, sie mit der gewohnten klassizistischen Sehweise zu erfassen. Auch die Sehform relativierte sich und man vermochte bald so zu sehen, wie der jeweilige Stil es erforderte, und dann in der Praxis ebenso zu bilden.[52]) Schon 1828 ließ Heinrich Hübsch eine kleine Schrift erscheinen: „In welchem Style sollen wir bauen"? Das ist symptomatisch für die damals bereits herrschende Verwirrung. Fünfundzwanzig Jahre früher wäre diese Frage ganz unmöglich gewesen.[53]) Bei Hübsch, wie später auch bei Semper, bleibt die Forderung das Bedürfnis zu erfüllen bestehen, aber beiden genügen die antiken Formen nicht mehr. Um einen zeitgemäßen Stil zu schaffen, müssen noch mehr Elemente mitwirken. Dann aber führen neue archäologische Entdeckungen zu neuen Fragestellungen. Etwa gleichzeitig mit dem Entstehen des Historismus wird die Polychromie an den antiken Denkmalen entdeckt.[54]) Und diese Tatsache mußte für den Klassizismus von entscheidender Bedeutung werden. Was bisher als Glaubenssatz galt, daß die Antike die reine Form an sich zeige, das wird nun durch Tatsachen widerlegt.

Historismus und Entdeckung der Polychromie grenzen die spätklassizistische Tendenz ab. Beide Probleme fordern vom Architekten ein neues wissenschaftliches Eindringen in den ihm vorliegenden Stoff, verlangen von ihm eine neue kunstgeschichtliche Schulung. Es entsteht so der Typus des wissenschaftlich ausgebildeten Architekten, dessen Hauptvertreter Semper ist.[55])

---

[52]) In der Malerei treffen wir das schon im 18. Jahrhundert. vgl. Gerstenberg-Rave. Die Wandgemälde d. dtsch. Romantiker im Cas. Massimo. 1934 S. 172.

[53]) Herrmann, Deutsche Baukunst d. 19. u. 20. Jh. S. 61 ff. H. schätzt Hübsch nicht richtig ein, wenn er bei ihm vor allem die modernen sachlichen Bestrebungen zu erkennen meint, Hübsch ersetzt die Antike durch einen modifizierten Rundbogenstil. Er ist durchaus „Romantiker". Vgl. A. Valdenaire, Heinrich Hübsch. 1926.

[54]) Genaueres unten S. 49 ff.

[55]) Das ist ein deutlicher Gegensatz zum 18. Jh. Die architektonischen Theorien des 18. Jh. befaßten sich mit den Proportionen, Säulenordnungen, etc. also mit (praktisch-) ästhetischen Fragen. Jetzt sind es historische Probleme.

Die Stilsuche bekommt ein ganz neues Gesicht, man hat die Auswahl zwischen fast allen Stilen der Geschichte und sucht sich entsprechend dem technisch-konstruktiven Fortschritt der Zeit denjenigen aus, der grade am besten zu passen scheint. So wird die Morphologie immer mannigfaltiger und bunter. Allerdings in sehr eigenartiger Weise fußt der bedeutendste Vertreter dieser Zeit Gottfried Semper, wie noch zu zeigen sein wird, auch weiterhin auf der Antike.

Alles was Früh- und Hochklassizismus errangen findet noch einmal Anwendung, zum letzten Male verbinden sich archäologische Forschung und wirkende Kunst zu gemeinsamer künstlerischer Tat.

Doch schon im Spätklassizismus löst sich die Tendenz in ihre Bestandteile auf, wie schon während des Hochklassizismus sich die Kennzeichen des Spätklassizismus herausgebildet hatten.

Einmal verselbstständigt sich das Ingenieurwesen. Konstruktion und konstruktive Form erhalten nun einen Eigenwert.[56]) Was also vor allem Schinkel verdammt hatte, (s. u.) was auch Semper immer ablehnte, das sucht sich nun durchzusetzen. Dann aber werden daneben die historischen Stile zum durch nichts mehr gezügelten und regulierten Formenapparat, der nunmehr rein dekorativen Zwecken dient. Es entwickelt sich das genaue Gegenteil vom durch Material und Zweck bestimmten Ingenieurstil, — das wahllose Bauen in allen Stilarten. In Kunst- und Kunsthandwerk stirbt jeder gute Geschmack, so daß die Londoner Weltausstellung von 1851 auf künstlerischem Gebiete ein grausiges Fiasko erlebt. Wenn man — wie es geschieht — den Einfluß der Antike auf den „Klassizismus" möglichst gering zu schätzen sich bemüht, dann vergißt man nur zu leicht, daß im selben Moment als die Antike aufhört Norm zu sein, auch der völlige Kunstverfall des 19. Jahrhunderts beginnt.[57]) Es kann hier nur eben angedeutet werden, daß dort, wo dann die Gesundung beginnt, (Messel!) man auch sofort wieder auf die Antike zurückgreift.

Nicht eine „künstlerische" Entwicklung des Eisenbetonbaues und des Ingenieurwesens spielt sich am 19. Jahrhundert ab, sondern eine klassizistische Tendenz, wenn auch teilweise verdeckt, führt auch durch die zweite Jahrhunderthälfte hindurch. Ihr wichtigster Träger aber war Gottfried Semper.

---

[56]) Auch hier ist England vorangegangen. Man lese daraufhin einmal Schinkels Tagebücher von seiner englischen Reise 1826.

[57]) Man denke etwa an die Bedeutung von Schinkels „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker." Gleichwertiges gab es in der zweiten Jahrhunderthälfte nicht.

Wir wissen von keiner Welt als im Bezug auf den Menschen; wir wollen keine Kunst, als die ein Abdruck dieses Bezuges ist.

Goethe.

II. Kapitel.

Die Kunstanschauung und Architekturtheorie Karl Friedrich Schinkels.

Schinkels architekturtheoretische und ästhetische Ansichten sind nur sehr fragmentarisch auf uns gekommen, da es ihm durch die geistige Erkrankung, die ihn im Herbst 1840 befiel,[58]) nicht mehr vergönnt war, sein geplantes großes Lehrbuch zu vollenden, und die schon sehr weit gediehenen Vorarbeiten zusammen zu fassen.[59]) So müssen wir uns das Bild von Schinkels künstlerischen Anschauungen aus diesen Fragmenten, aus gelegentlichen Äußerungen in Briefen und Tagebüchern, aus amtlichen Gutachten und sonstigen Aufzeichnungen zusammensetzen.

Die ausgeführten Bauten sind von zu vielen Nebenumständen abhängig, als daß sie uns Schinkels letztes Wollen rein darstellen könnten. Schinkel hatte unter der Ungunst des Schicksals ganz besonders zu leiden, das von fast jedem Architekten bei der Bauausführung solche Abstriche gegenüber dem ursprünglichen Entwurf verlangt, die die beabsichtigte Idee verdunkeln. Er schuf seine Werke in einer armen Zeit, die für Bauten nicht viel aufwenden konnte, vor allem war auch sein König, Friedrich Wilhelm III. sparsam und karg, so daß Schinkel sein ganzes Leben lang einen erbitterten Kampf gegen die das Niveau seiner Bauten gefährdenden Einsparungen führen mußte. Was er letztlich konnte und wollte, durfte er nur auf dem Papier, in seinen Entwürfen sagen. Schließlich wollte er dann sein künstlerisches Vermächtnis einem Buche anvertrauen, eine besonders schwere Entsagung für ihn, der gegen den Kronprinzen Maximilian von Bayern ausgesprochen hat, daß in der Kunst nicht das Reden der Sache helfe, sondern nur die Praxis.[60]) In seinen letzten Lebensjahren arbeitete er an einem großen

---

[58]) Pätsch. Wochenschrift f. d. Ges. Medizin. 49/1841.

[59]) Über den Plan des Lehrbuches. Waagen. K. F. Schinkel als Mensch und Künstler, Kleine Schriften 1879, 370.

[60]) Mackowsky S. 189/90. Auch Waagen führt zur Charakteristik Schinkels Goethes „Bilde Künstler, rede nicht!" an.

Lehrbuche „Über die Theorie der architektonischen Konstruktions- und Kunstformen". In Schinkels Nachlaß sind vor allem Zeichnungen dafür vorhanden, denn Schinkel beabsichtigte — und das ist charakteristisch — ein Tafelwerk mit erläuterndem Text.[61]) Dies Buch wollte Schinkels Traum, einmal eine ganze Stadt zu schaffen, wenigstens auf dem Papier verwirklichen, denn die bekannten und schönen Entwürfe für eine „Fürstliche Residenz" sollten das Werk krönen. Schinkel hat ausdrücklich die Anlage der Residenz als „die architektonische Kunstaufgabe des Werkes" bezeichnet.[62]) Schinkels Ästhetik ist also praktischen Ursprungs. Für ihn handelt es sich nie um eine Theorie des Schönen etc. um eine Kritik der Urteilskraft, sondern um eine Auseinandersetzung mit konkreten Beispielen, um eine Kritik der jeweils gegebenen Aufgabe. Und dabei ergeben sich sowohl ästhetische, wie auch technisch-konstruktive Probleme. Schinkel selber hat deutlich ausgesprochen, was ihn zu seiner Schrift veranlaßt hat: „Nachdem im Verlauf der Zeiten für das Wesen der Architektur durch das Bestreben der würdigsten Männer auf dem Wege geschichtlicher Forschung, auf dem Wege der genauesten Messung architektonischer Monumente aller Zeiten, endlich durch vielfältige Bearbeitung der einzelnen Konstruktionen in ganzen Werken der Baukunst in empirischer Weise und durch veranstaltete Sammlungen von Darstellungen solcher Gegenstände der ganze Umfang der Baukunst, wie sie sich bis auf unsere Tage herab gestaltet hat, ... dargelegt worden ist, dürfte es vielleicht kein ganz vergebliches Bemühen sein, den Versuch zu machen, in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen dieser vielfältig und verschiedenartig behandelten Kunst, besonders was den Stil betrifft, die Gesetze festzustellen, nach welchen die Formen und Verhältnisse, die sich im Verlauf der Entwicklung dieser Kunst gestalteten, und außerdem jedes notwendig werdende Neue in dieser Beziehung bei den vorkommenden Aufgaben der Zeit eine vernunftgemäße Anwendung finden können".[63])

Die vorkommenden Aufgaben, d. h. der Bauauftrag, verlangen also vom Architekten nicht nur Bekanntschaft mit den technischen Baubedingungen, sondern auch eine Einsicht in das Wesen der Baukunst, historische Kenntnisse, um den Gesetzen des Stiles gerecht

[61]) Katalog der Tafeln bei Wolzogen IV. Inhaltsübersicht bei Waagen, S. 370 f. Reichliches unpubliziertes Material des Schinkel-Archivs durfte durch das freundliche Entgegenkommen von Dr. P. O. Rave benutzt werden, dem dafür auch hier gedankt sei.

[62]) Wolzogen IV. 374.

[63]) Wolzogen III. 384.

zu werden. Der historische Rückblick geschieht also um einer gegenwärtigen Aufgabe willen, es ist noch kein „Historismus", kein kunsthistorisches Bauen. Schinkels Theorie läßt sich darum nur einigermaßen in seinem Sinne darstellen, wenn wir unsern Ausgangspunkt nehmen vom Berufe und der Aufgabe des Architekten, wobei wir uns aber immer vor Augen halten müssen, was Schinkel in der Einleitung zu seinem Lehrbuche schrieb: „Auf dem Wege des bloßen Raisonnements ist für bildende Kunst nur sehr Geringes zu leisten; ich habe deshalb den Weg der Anschauung bei dieser Arbeit als notwendig erachtet, weil blos dadurch das unmittelbar Erfaßliche entsteht, welches allein nur dem Wesen bildender Kunst entspricht".[64])

Was ist nun nach Schinkel der Architekt? „Der Architekt ist seinem Begriffe nach der Veredler aller menschlichen Verhältnisse, er muß in seinem Wirkungskreise die gesamte schöne Kunst umfassen. Plastik, Malerei und die Kunst der Raumverhältnisse nach Bedingungen des sittlichen und vernunftgemäßen Lebens des Menschen schmelzen bei ihm in einer Kunst zusammen".[65]) Architektur hat es also mit einem Gesamtkunstwerk zu tun. Der Architekt faßt in seinem Werke die anderen Künste zusammen, und die Wirkung des architektonischen Kunstwerkes zielt auf das gesamte Menschenleben.

Das Gesamtkunstwerk war eine der Lieblingsideen der Romantik. Schon bei Fr. Gilly[66]) taucht dieser Gedanke auf, wie aus der Erläuterung seines Entwurfes zum Friedrichsdenkmal hervorgeht, Runge hatte den Gedanken, Gottfried Semper hat sich mit dieser Idee auseinandergesetzt und am bekanntesten ist sie durch Richard Wagner geworden.[67]) Jeder dieser Künstler ist dabei naturgemäß von seinem eigensten Schaffensgebiet ausgegangen und hat von hier aus sich die Schwesterkünste unterzuordnen gesucht. Schinkel jedoch scheint mir am wenigsten die anderen Künste in den Dienst seiner Kunst zu stellen, nicht nur wegen der universellen Begabung, die ihm eignete, sondern durch die Eigentümlichkeit seiner Kunstauffassung

---

[64]) Wolzogen. III. 385. — Die genaue Disposition des Lehrbuches ist aus den hinterlassenen Fragmenten nicht zu rekonstruieren, es scheint mir aber, daß Schinkel, ausgehend von der Frage nach Wesen und Aufgabe des Architekten zu allgemeineren künstlerischen Fragen übergehen wollte, um dann den eigentlich praktischen Teil anzuschließen. Nach den erhaltenen Vorstudien zu urteilen, wären auch im praktischen Teil hie und da allgemeine Probleme zur Sprache gekommen. Schinkel beabsichtigte aber nie ein System der Architekturästhetik, geschweige denn der Ästhetik überhaupt.

[65]) Mackowsky S. 192, Nr. 3.

[66]) Schmitz, ZfbK. 1909, S. 208. (Aus Levetzows Denkschrift).

[67]) s. u. Über den literarischen Gedanken eines Gesamtkunstwerkes Nufer. Herders Ideen zur Verbindung von Musik, Poesie und Tanz. 1929.

überhaupt. Alle Künste haben eine gemeinsame geistige Wurzel, aber verwirklichen sich auf verschiedenen Wegen. Die Architektur vereinigt daher nur in sich, aber sie ordnet sich nichts unter.

„Die bildende, die schöne Kunst hat die Aufgabe, den Abdruck des Zustandes einer Seele, das Bild des Zustandes einer schönen Seele darzustellen".[68]) Das ist die gemeinsame Wurzel aller Kunst. Die Differenzierung in die Einzelkünste tritt ein durch die verschiedenen Arten dieser Darstellung. „Wird der Zustand der Seele dargestellt, wo dieselbe nach Verstandes- und Vernunftzwecken Schönes ordnet, verbindet unter statischen und mechanischen Gesetzen, so ist die daraus hervorgehende Kunst Baukunst".[69]) Diese Begriffsbestimmung ist nur vorläufig, aber sie zeigt schon die Richtung von Schinkels architektonischen Denken an: Die vernünftige Anwendung des Gesetzes der Schwere, Statik und Mechanik sind die wesentlichen Elemente der Architektur.

„Wird der Zustand der Seele dargestellt, wie sie von den Gegenständen der Natur ergriffen wird, unter welchen bestimmten Empfindungen sie dieselben betrachtet, auffaßt, von ihnen affiziert wird, so geht daraus die bildende Kunst hervor. Diese teilt sich ihrer Natur nach in plastische und malerische".[70]) War die Architektur ein vernunftgemäßes Ordnen des Schönen, so ist nun die bildende Kunst eine Darstellung des Naturerlebnisses. Die Architektur ist so ihrer ganzen Artung nach aktiv, die bildende Kunst passiv. „Die Architektur ist — nach einem Worte Schinkels — die Fortsetzung der Natur in ihrer konstruktiven Tätigkeit".[71]) Die Natur ist für den Menschen eine Aufgabe in „Erkennen und Gestalten".[72]) Wo aber nicht nur einem Eindruck, einer Empfindung Gestalt gegeben wird, sondern wo der Mensch die empfangenen Eindrücke mit seiner Vernunft ordnet, dort walten überall architektonische Principien. Darum kann Schinkel im Anschluß an jene eben erwähnte Bestimmung der Baukunst sagen: „Aus dieser Definition geht hervor, daß diese Kunst auch in allen übrigen Künsten eintritt, dann jedoch mit Befreiung von den statisch-mechanischen Gesetzen". Schinkels Auffassung vom Gesamtkunstwerk ist also die architektonische Auffassung der ganzen Kunst. Sie hat ihre Einheit nicht primär im Kunstgegenstand, son-

---

[68]) Wolzogen III. 346, 4. — vgl. Rumohr. Ital. Forsch. I. 1827, 8. „Also ist mir bildende Kunst eine dem Begriffe oder dem Denken in Begriffen entgegengesetzte, durchhin anschauliche, sowohl Auffassung als Darstellung von Dingen, welche entweder unter gegebenen oder auch unter allen Umständen die menschliche Seele bewegen und bis zum Bedürfnis der Mitteilung erfüllen".

[69]) Wolzogen III. 347. [70]) ebd. [71]) Wolzogen III, 365.

[72]) Sch. Arch. Mappe IV, A. Heft 2, Bl. 21.

dern im Denken und Gestalten des Künstlers. Das Verhalten aller Künste innerhalb der Weltordnung ist daher gleich, und wie alle Künste ihren Ursprung haben in der Darstellung des Zustandes der menschlichen Seele, so sind sie auch alle gleich in ihrem Verhältnisse zur Natur, d. h. zu ihrem Gegenstand. Die Kunst soll das Leben der Natur in seinem höchsten und vollendeten Dasein mit einem Schlage erfassen.[73]). Bestimmung der Kunst ist es, die menschliche Anschauung vom Zusammenhange der Welt, die Ahnung von den Gesetzen des Alls anschaulich zu machen.[74]) „Die unendliche Natur bleibt immer die unendliche Aufgabe für die Erkenntnis des menschlichen Geistes. Das Bestreben Neues mit geistigem Auge zu sehen, und in seinem innersten Wesen zu erfassen, ist Vorarbeit für Wissenschaft und Kunst und deren Hauptgrundlage. Die Wissenschaft bringt das Erkannte in einer Reihe konsequent aufeinander folgender Begriffe zur Erkenntnis anderer. Die Kunst tut dasselbe durch Darstellung des anschaulich aufgefaßten Wesens des Gegenstandes in anschaulichen Formen ...",[75]) und noch deutlicher: „Die Natur als Aufgabe für das Menschenleben in Sehen und Beherrschen, in Erkennen und Gestalten für den Menschen und dessen Vorstellungsleben. Erstes Wissenschaft, zweites Kunst".[76]) Dadurch, daß Schinkel hier noch die Wissenschaft in den Kreis der Betrachtungen zieht, erkennen wir vielleicht noch klarer, wie er zu dem Gedanken des Gesamtkunstwerkes kommt.

Die Natur als das ewige Objekt der menschlichen Tätigkeit kann auf zwei Wegen unter die Herrschaft des Menschen kommen, „einmal durch Sehen, einmal durch Tun". Das erste ist der Weg der Wissenschaft, es ist für den Praktiker Schinkel lediglich ein rezeptiver Weg, das diskursive Denken der Wissenschaft ist für ihn keine Handlung an der Natur, wie das Anschaulich-Machen der Natur im Kunstwerk.[77]) So ist alle Kunst denn als Erkenntnis und Gestaltung der Natur Nachahmung in höherem Sinne, auch die Architektur, deren Schönheit eben in der Natur beruht.[78]) „In der Architektur ... wird, wie in der übrigen Kunst, keine Formgattung neu erdacht, sondern sie wird nur rein aus der Natur heraus empfunden,

[73]) Wolzogen III. 358. [74]) Wolzogen II. 207.

[75]) Wolzogen III. 367.

[76]) Sch. Arch. Mappe IV, A. Heft 2. Bl. 21. — vgl. Rumohr Ital. Forsch. I. 121. [77]) Wolzogen III. 358.

[78]) „Diese Schönheit (sc. der Architektur) beruht in der Natur, nicht in von menschlicher Willkür gegründeter Symbolik der Formen". Sch. Arch. Mappe IV A. Heft 3. Blatt. 17. — vgl. Rumohr Ital. Forsch. I. 82. „Darlegen wollte ich, daß die Formen, vermöge deren die Künstler ihre Aufgaben, die sinnlichsten, wie die geistigsten, darstellen, ohne einige Ausnahme in der Natur gegeben sind".

wie sie nach allgemeinen Naturgesetzen überhaupt möglich ist, oder sie wird aus mehreren solchen einzelnen Formen zusammengesetzt, wo ein vernunftgemäßer Zweck die ganze Anordnung bestimmt. Sie ist also nicht weniger nachahmend im höheren Sinne gedacht, als die Bildnerei und Malerei, d. h. sie schafft nach denselben Naturprincipien Gegenstände für Zwecke in der Natur, in welcher in diesem Falle der ganze Mensch mit seinen geistigen Bestrebungen miteingerechnet wird, denn für diesen allein werden ja auch die Kunstwerke der Malerei und Bildnerei geschaffen".[79]) Der letzte Grund für Schinkels Auffassung vom Gesamtkunstwerk ist in seiner anthropozentrischen Einstellung zu suchen. Wie das Kunstwerk ein Ausdruck der menschlichen Seele ist, so ist es auch eine bestimmte menschliche Art, die Natur weiter zu bilden, und so ist es endlich auch nur um des Menschen willen da, denn alle Kunst muß eine sittliche Wirkung haben, alle Kunst muß den Menschen erziehen und weiterbilden. „Das Kunstwerk soll für die, welche in feinem Gefühl erzogen sind, tiefe und solche Empfindungen, oder vielmehr Stimmungen erzeugen, welche Grundlagen sind zu höheren moralischen Tendenzen, die auf moralische Standpunkte führen, von denen aus eigene moralische Äußerungen möglich werden. Zugleich liegt aber auch im Kunstwerk der rechten Art die Kraft, in uns zu bewirken, daß wir uns jener Stimmungen bewußt werden können und dann einen um so höheren Genuß haben".[80]) Und von der Architektur heißt es: „Ganz unabhängig vom sinnlichen Wohlgefallen erwecken die Formen ein sittliches geistiges Wohlgefallen. . ."[81]) Schinkel hat diesem Gedanken immer wieder in den verschiedensten Formen Ausdruck gegeben. Im Streben nach der höchsten Wahrheit und Wesentlichkeit lag für ihn die sittliche Größe der Kunst. Naivität und Unschuld des Lebens sind die letzten Ziele dieser sittlichen Wirkung.[82])

Der Künstler ist nicht nur Bildner, er schafft nicht um des Genusses willen, sondern für das Bedürfnis des Menschen, nicht aber nur für äußere praktische Zwecke, sondern für den ganzen Menschen, goethisch gesprochen: für den Menschen als sinnlich-sittliches Wesen.

Die Darlegung seiner letzten Principien der Kunst- und Weltauffassung zu Beginn seines Lehrbuches ist also für Schinkel weit mehr, als nur eine geistreiche Einleitung,[83]) sie müssen gerade in

[79]) Wolzogen III. 371.
[80]) Wolzogen III. 354.
[81]) Sch. Arch. Mappe IV A. Heft 3. Blatt. 18.
[82]) Wolzogen III. 358.
[83]) Eine solche dagegen in der französischen Architekturtheorie üblich. Vgl. K. Cassirer, Die ästhet. Hauptbegriffe d. franz. Arch. Theoretiker. Diss. Berlin 1909.

ihrer Eigenart als Darlegung der Idee des Gesamtkunstwerkes einen notwendigen Bestandteil bilden, ohne den für Schinkel die anderen Teile gar nicht bestehen könnten, weil für ihn Architektur nicht nur Befriedigung des Schutz- und Wohnbedürfnisses war, sondern zugleich Gestaltung der Welt und Erziehung des Menschengeschlechtes. Es ist nicht Zufall, hier an Goethe zu denken.[84]) Wer aufmerksam Schinkels Briefe und Aufzeichnungen liest, wird erstaunt sein über die goethische Diktion der Sprache. Und wenn man sich in Gedanken Goethes Kunstlehre zusammenstellt, wird man eine große Ähnlichkeit der Grundanschauungen finden. Goethes Abhandlung: „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil". bietet die genauen Parallelen zu Schinkels Gedanken. Wenn Gundolf[85]) „die Idee eines der Natur und Kunst gemeinsamen Gesetzes, das sich dem Auge, dem repräsentativen Sinn des Menschen, dem geistig reinsten Sinn offenbare", für Goethe annimmt, so läßt sich ein Gleiches auch für die Struktur von Schinkels Kunstauffassung sagen. Auch für Schinkel ist „der Mensch und zwar der schauende Mensch als der Vermittler, ja als die Einheit der beiden Reiche Natur und Kunst, der Mensch als das Maß der Dinge, diese griechische Grundstimmung", der Schlüssel zu seiner Kunstauffassung.

So ist denn Kunst für Schinkel nicht nur „. . . notwendiges Bedürfnis des vernunftgemäßen vollständigen Lebens",[86]) sie ist ihm vor allem ein höchst Lebendiges, sie ist die Verwirklichung der Schöpferkraft des Menschen. „Überall ist man nur da wahrhaft lebendig, wo man Neues schafft, überall, wo man sich ganz sicher fühlt, hat der Zustand schon etwas Verdächtiges, denn da weiß man etwas gewiß, also etwas, was schon da ist, wird nur gehandhabt, wird wiederholt angewendet. Dies ist schon eine halb tote Lebendigkeit. Überall da, wo man ungewiß ist, aber den Drang fühlt und die Ahnung hat zu und von etwas Schönem, welches dargestellt werden muß, da wo man also sucht, da ist man wahrhaft lebendig".[87]) Wir gewinnen aus diesem Satz zwei wichtige Principien der Schinkelschen Kunstauffassung. Einmal muß jedes Kunstwerk ein Neues enthalten. Kunst ist für Schinkel überhaupt nichts, wenn sie nicht neu ist.[88]) Und neu heißt für ihn, daß sie immer neue, andere Wendungen erfinden muß, den sittlichen Fortschritt des Menschen zu

[84]) Schinkel kannte Goethe persönlich. Wolzogen II. 135/6. 139. Unter den wenigen Excerpten Schinkels Sch. Arch. Mappe IV a. 1. Goethe „Morphologie".
[85]) Gundolf Goethe. 376.
[86]) Sch. Arch. Mappe IV A. Heft 2. Bl. 21.
[87]) Wolzogen II. 210/11.
[88]) Wolzogen III. 345, 2.

fördern. Möglich ist das nur dann, wenn auch der Künstler jeweils seine edelsten Kräfte für das Kunstwerk einsetzt, wenn er sich nicht nur auf sein handwerkliches Können, auf seine Virtuosität verläßt, sondern sein höchstes Streben darin ausdrückt.[89]) Darum ist Schinkel Feind alles banalen „Naturalismus", aller die Natur nur kopierenden Kunst. Bestreben des Künstlers ist es, alle das Höchste des Kunstwerkes mitempfinden zu lassen. Um aber jenes Höchste, von allen Zufälligkeiten Freie darzustellen, dazu gehört „ein Wiedererschaffen, nicht ein gemeines Kopieren".[90])

Es ist dies ein typisch romantischer Gedanke, es ist die auch literarisch von der Romantik oft genug betonte Idee, daß sich im vom Menschen geschaffenen Werke eine „zweite Schöpfung" zeige. Bei Schinkel erhält diese zweite Schöpfung sofort einen idealistischen Sinn. Diese Schöpfung, die nur das Erhabene, Reine und Große darstellt, dient der sittlichen Vervollkommnung des Menschen. Die ewige Neuheit der Kunst ist keine ästhetisch betonte, keine ständige Anreicherung künstlerischer Formen, um formaler Probleme willen, sondern es soll im Kunstwerk „ein andere menschliche Geschöpfe belebender Geist wohnen, der mit ihm fortlebt, solange die Materie hält, welche die Form in sich trägt".[91]) In jedem Kunstwerk ist ein Genius lebendig, der solange nur noch eine Erkennbarkeit der Form da ist, zu den Menschen sprechen soll, auf sie einwirken soll.[92]) Schinkel hat diesen Gedanken wieder und wieder ausgesprochen, weil hierin einer der letzten Gründe seines Schaffens überhaupt lag.

Und neben dem Neuen ist es das Schöne, das Schinkel immer wieder als Inhalt des Kunstwerkes fordert. Schon jene erste Definition der Kunst als Ausdruck der Seele hatte gesagt, daß die schöne Kunst die Aufgabe habe, das Bild einer schönen Seele darzustellen. Und was zur Darstellung drängte, nannte Schinkel auch das Schöne.[93]) Schönheit ist bei Schinkel also nie ein rein formaler Begriff. „Schönheit ganz allgemein begreift alle Eigenschaften der Dinge, welche entweder den Gesichtssinn befriedigend anregen, oder durch ihn die Seele stimmen, den Geist erfreuen und zwar in drei verschiedenen Arten, deren eine nur auf das sinnliche Auge, deren Andere nur auf den eigenen voraussetzlich dem Menschen eingeborenen Sinn für räumliche Verhältnisse, deren dritte zunächst auf den Verstand wirkt, dann erst durch Erkenntnis auch auf das Gefühl". D. h. aber in Schinkels Sinne, daß durch die Gefühlseinwir-

[89]) Wolzogen III. 347, 6.
[90]) Wolzogen III. 360/1.
[91]) Wolzogen III. 350, 9.
[92]) Wolzogen III. 349, 9.
[93]) s. o. S. 20.

kung eine gesamtmenschliche, eine sinnlich-sittliche Wirkung erstrebt ist.[94])

So kann das Schöne kein Zufälliges, den Dingen nur äußerlich Anhaftendes sein, es gehört zum Wesen des Kunstwerkes. „Die Schönheit der Form ist die innere sichtbar gewordene Vernunft der Natur".[95]) Damit hängt Schinkels Begriff des Schönen aber zuinnerst mit seinem Kunstbegriff, speciell mit dem Gedanken der architektonischen Gestaltung zusammen. War es die Aufgabe der Kunst gewesen, nach Principien der Vernunft die Eindrücke, die die Natur der Seele vermittelte, geordnet darzustellen, so ist gerade die Schönheit als die sichtbar gewordene Vernunft der Natur die Form dieser Darstellung. Somit kann auch Schönheit nicht an sich sein, sie existiert nicht absolut, sondern nur real, an den Gegenständen der Darstellung. „Die Schönheit ist nicht allein vorhanden, sondern nur an den Gegenständen. Sie kann also auch nicht allein dargestellt werden, sondern nur an den Gegenständen".[96]) Es kommt also darauf an, dieses Schöne an den Gegenständen zur Darstellung zu bringen, die Natur so aufzufassen, daß das Schöne sichtbar wird. „Alles beim Kunstwerk liegt darin, daß die Natur mit einer bestimmten Gesinnung gesehen werde".[97]) Das Schöne entsteht also als Kunstschönes erst durch die schöpferische Tätigkeit des Menschen. „Die schöne Kunst drückt der widerstrebenden Natur das Gepräge der Menschheit als Gattung auf".[98]) Schinkels Schönheitsbegriff hängt auf das Engste zusammen mit dem Sittlichen. „Der Mensch bilde sich in allem schön, damit jede von ihm ausgehende Handlung durch und durch in Motiven und Ausführung schön wurde. Dann fällt für ihn der Begriff von Pflicht in dem gröberen Sinne ganz fort, und er handelt überall in seligem Genuß, der die notwendige Folge des Hervorbringens des Schönen ist. Mit anderen Worten, jede Handlung sei ihm eine Kunstaufgabe".[99]) Der Begriff des Schönen wird also ethisiert. Es mag das auf den ersten Blick befremden, und es will so scheinen als ob hier zweierlei vermengt sei. Ich glaube aber, daß wir hier bei Schinkel jenen alten griechischen Gedanken von der „Kalokagathia" wiederfinden, daß für ihn das Schöne notwendig sittlichen Wert hat, und das Sittliche ein

---

[94]) Sch. Arch. Mappe IV A. Heft 3. Bl. 18. Die Stelle ist ein fast wörtliches Excerpt aus Rumohr. Ital. Forsch. I. 146. — Die gegensätzliche Auffassung des Lukasbundes, der statt der total-menschlichen nur eine moralische Wirkung erstrebt bei Pevsner DVj. IX. 1931, 129 f.

[95]) Wolzogen III. 364.

[96]) Wolzogen III. 350, 11.

[97]) Wolzogen III. 364, 29.

[98]) Sch. Arch. Mappe IV B.

[99]) Wolzogen III. 347, 7.

Schönes sein muß.[100]) Schönheit und Sittlichkeit gehören in Schinkels Kunst zusammen, als Form und Gehalt, sie bedingen einander und hängen von einander ab, denn sie zusammen erst machen für Schinkel das Ganze des Kunstwerkes aus. Darum ist für Schinkel das Verhältnis zur Kunst und der Wert der Kunstproduktionen bei den verschiedenen Völkern zugleich auch ein Maßstab für ihre Sittlichkeit.[101])

So findet denn die Kunst schließlich die Verbindung zur Religion. „Die höhere, dem in seinem irdischen Verhältnis festgestellten Menschen würdigste und lebendigste Form der Religiosität ist die, daß er den Glauben zur Tätigkeit erhebt, das rein Göttliche in jedem Naturgegenstande und in jeder Menschenhandlung herauszusuchen und finden zu können, oder ihr aufzudrücken".[102]) Auch das ist ganz goethisch empfunden und gesagt. Das Ideal der Tätigkeit, das im Tun das Höchste im Menschen verwirklicht, das durch Tun sich der Göttlichkeit nähert ist ganz in Goethes Sinne.

Wenn Schinkel „das Heraussuchen der Urnatur", d. h. der von allem Zufälligen befreiten Natur als die Aufgabe der Kunst betrachtet,[103]) so sieht er eben darin das Göttliche. Diese Art von tätiger Religiosität enthüllt die letzten Triebkräfte von Schinkels Kunst. Er äußerte: „Die Religion soll beim wahren Menschengeschlechte überall der einzige Grund sein, und jedes kleine Geschäft, jede unbedeutendste Verrichtung soll in religiöser Empfindung hingestellt werden".[104]) Religiösester Sinn aber ist für Schinkel die „Heiligung der Natur".[105]) Nebenbei bemerkt zeigt dies, wie unchristlich, wie heidnisch im Sinne der Antike Schinkels Religiosität war. Es ist letztlich die naive Verehrung der sinnlichen Schönheit, es ist die Erkenntnis, daß in der irdischen, leiblichen Form ein Göttliches lebt. Dies sichtbar zu machen und darzustellen, ist Aufgabe der Kunst. Und von dieser Seite wird es auch verständlich, warum Schinkel in der Kunst ein Schönes und Gutes zugleich sah: eben wegen seiner — fast möchte ich sagen — griechischen Religionsauffassung, goethisch gesprochen wegen des sittlich-sinnlichen Charakters des Kunstwerkes.

Nur aus dem Verständnis dieser Grundhaltung heraus, läßt sich nun begreifen, was der Architekt Schinkel im Besonderen wollte. Der Architekt soll sich über die Grundlagen seines Berufes klar sein,

[100]) Es dürfte verfehlt sein das Schöne bei Sch. zu dem Ideal der Kunst zu machen, und darauf ein System Schinkels zu gründen. Reichel ZfÄsth. 1911 bes. s. S. 196.

[101]) Wolzogen III. 359. 25. vgl. Rumohr, Ital. Forsch. I, 11.

[102]) Wolzogen III. 366. [103]) ebd. [104]) Mackowsky S. 195.

[105]) Wolzogen III. 357. 19. „Heiligung der Natur: Gesetze durch Schönheit" Sch. Arch. Mappe IV A. Heft 2. Bl. 19.

will er nicht nur technisch richtige, im Gebrauch nützliche Bauten errichten, sondern solche, die wahrhaft das wirken, was ein Kunstwerk als menschliche Schöpfung bewirken soll. Wo nur gebaut wird um der bloßen Nützlichkeit des Bauwerkes willen, ohne alle Kunst, dort entsteht für Schinkel nicht Architektur. So äußerte er sich auf seiner englischen Reise 1826 über die damals eben entstandenen Fabrikgebäude in Manchester: „Die ungeheuren Baumassen, bloß von einem Werkmeister, ohne alle Architektur und nur für das nackteste Bedürfnis allein aus rotem Backstein aufgeführt, machen einen höchst unheimlichen Eindruck".[106]) Vielmehr fordert er „Ein Gebrauchsfähiges, Nützliches, Zweckmäßiges schön zu machen, ist Aufgabe der Architektur. Dies Wort soll diese Bedeutung haben im Gegensatz von dem Bauwerk schlechtweg, welches eben nur das Zweckmäßige, Tüchtige, Solide, Nützliche, aber vom Schönheitselemente noch nicht durchdrungene bezeichnen soll".[107])

Gibt es nun für Schinkel ein Ideal der Baukunst? Am klarsten hat er sich hierüber in einem Briefe an den Kronprinzen Maximilian von Bayern ausgesprochen, der ihn gefragt hatte, ob es überhaupt ein Ideal der Baukunst gäbe, oder nicht. Schinkel antwortet: „... daß das Ideal in der Baukunst nur dann völlig erreicht ist, wenn ein Gebäude seinem Zwecke in allen Teilen und im Ganzen in geistiger und in physischer Rücksicht vollkommen entspricht".[108])

Wir müssen uns hier dessen erinnern, was über die französische Revolutionsarchitektur gesagt wurde. Gerade deren Ideal war ja absolute Zweckmäßigkeit gewesen. Sicher wurde Schinkel auch von diesen Ideen beeinflußt,[109]) so daß ihm der Zweckgedanke immer architektonisches Grundprinzip blieb, aber — und das wird nach dem von Schinkels Anschauungen ganz allgemein Gesagten ohne weiteres klar sein — Zweck und Nützlichkeit meinte er nie in äußerem trivialen Sinne. Zwar hatte er in seiner Frühzeit 1810 in seinem Kommentar zu dem bekannten Mausoleumsentwurf für die Königin Luise gesagt: „In ihrem Entstehen ging die Baukunst aus vom physischen Bedürfnis".[110]) Aber er hat sich später korrigiert und hinzugefügt: „Dies ist falsch. Die wahre Baukunst ging gleich von der Idee aus, und es sind zwei Teile genau zu unterscheiden, derjenige, welcher für das praktische Bedürfnis arbeitet, und der, der unmittel-

[106]) Tagebuch 17. Juli 1826. Wolzogen III. 114.
[107]) Sch. Arch Mappe IV. A. Heft 3. Bl. 17.
[108]) Brief aus dem Jahre 1834. Wolzogen III. 333.
[109]) Einmal durch seinen Lehrer Fr. Gilly, dann aber auch auf seinen Reisen durch Frankreich und England. Seine Tagebücher sind voll von Notizen über Construktion, gerade an Zweckbauten.
[110]) Wolzogen III. 155.

bar nur die reine Idee aussprechen soll".[111]) Was Schinkel reine Idee nennt, ist verständlich, wenn wir an sein Kunstideal denken. Was er meint, hat er in allen seinen Bauten immer wieder zu sagen versucht, am deutlichsten vielleicht in der Bauakademie, die Konstruktion und Stil besonders harmonisch vereinigt. Hier herrscht der Geist über die Materie, der Baumeister durchdringt den Zweck und formt das Werk.

Jene Modifikation des Begriffes Bedürfnis bringt nun eine bestimmte Gliederung der Architektur mit sich. Schinkel gibt drei Formen an, auf denen die Baukunst beruhe. „1. auf den Formen der Construction. 2. auf den Formen, welche durch herkömmliche geschichtliche Wirklichkeit erzeugt werden. 3. auf Formen die an sich bedeutsam ihr Vorbild aus der Natur entlehnen".[112]) Schinkel gibt also zwei Gruppen von architektonischen Stilelementen an, die man die constructive und formale nennen kann. Zur ersteren gehört alles, was mit Material, Technik und Construction des Baues zusammenhängt, zur zweiten alles im engeren Sinne „Kunsthistorische". Es sind dies die historischen Stilelemente und die symbolischen, d. h. solche die der Natur entlehnt, in einen architektonischen Zusammenhang gebracht werden.

Bei der Besprechung der Construction geht Schinkel aus vom Material. „Verschiedene Materien zu einem, einem bestimmten Zweck entsprechenden Ganzen, verbinden, heißt Bauen".[113]) Schinkel weist deutlich auf die handwerkliche Tätigkeit des Bauens hin. Er spricht zunächst vom materiellen Vorgang und fährt dann fort: „Diese Erklärung, umfaßt sie das Bauen geistiger oder körperlicher Art, so zeigt sie deutlich, daß Zweckmäßigkeit das Grundprincip alles Bauens sei". Was Schinkel mit geistigem und körperlichem Bauen meint, erklären jene schon erwähnten Äußerungen über das Wesen der Baukunst.[114])

Bauen ist somit zunächst das vernunftgemäße Ordnen der Eindrücke. Ein geistiges Gebäude in der Architektur ist ein solches, das als Verwirklichung dieser Eindrücke entsteht, nicht aber praktisch gebaut, sondern im Inneren des Architekten, als dessen Reaktion auf die Empfindungen und Erlebnisse, als dessen Formung der von ihm gesehenen Welt. Zweckmäßigkeit heißt dann, daß jedes Bauen ein bestimmtes Ziel habe. Zweck des geistigen Gebäudes kann nur sein: Anordnung von Schönem nach Verstandes- und Vernunftgesetzen. Die Zweckmäßigkeit des körperlichen Gebäudes liegt in seiner Verwendbarkeit. Aber nicht nur darin — „Das körperliche Gebäude, welches jedesmal ein geistiges voraussetzt..." sagt Schinkel. D. h. nur

[111]) ebd. Anm.
[112]) Wolzogen III. 373.
[113]) Wolzogen. II. 208.
[114]) s. o. S. 20.

dann ist ein körperliches Gebäude wirklich Architektur, Kunst, wenn in ihm auch jene geistige Zweckmäßigkeit enthalten ist.

Die körperliche Zweckmäßigkeit eines Gebäudes will Schinkel unter drei Gesichtspunkten betrachtet wissen. „Zweckmäßigkeit der Raumverteilung oder des Plans, Zweckmäßigkeit der Construction, oder der dem Plan angemessenen Verbindung der Materien. Zweckmäßigkeit des Schmuckes oder der Verzierung".

Die Betrachtung Schinkels geht also vom Grundriß aus. Ihm entspricht der Aufriß, d. i. die dem Grundriß angemessene Konstruktion des Gebäudes. Dem so entstehenden Baukörper hat sich die Dekoration anzupassen. „Diese drei Punkte bestimmen die Form, das Verhältnis, den Charakter des Gebäudes". Schinkel erläutert weiterhin die drei genannten Faktoren im einzelnen. „Die Zweckmäßigkeit der Raumverteilung oder des Planes enthält folgende drei Haupteigenschaften: Höchste Ersparung des Raumes, höchste Ordnung in der Verteilung, höchste Bequemlichkeit im Raume. Die Zweckmäßigkeit der Construction enthält folgende drei Haupteigenschaften: Bestes Material, beste Bearbeitung und Fügung des Materials, sichtbarste Andeutung des besten Materials, der besten Fügung und Bearbeitung des Materials. Die Zweckmäßigkeit des Schmuckes oder der Verzierung enthält folgende drei Haupteigenschaften: Beste Wahl des Ortes der Verzierung, beste Wahl der Verzierung, beste Bearbeitung der Verzierung".

Es ist das alles von Schinkel so klar formuliert, daß es ohne weitere Erklärungen deutlich wird, nur eine Bemerkung muß hervorgehoben werden, daß nämlich das Material und seine Bearbeitung sichtbar ausgedrückt werden soll. Das ist historisch, wie auch für Schinkels persönlichen Stil von höchstem Interesse. Denn letzten Endes liegt bei den Theorien der französischen Revolutionsarchitektur die Quelle für diese Ideen Schinkels. Aber er formt sie doch wesentlich um. Er kommt nie zu einer radikalen Abstraktion, wie etwa Ledoux. Er selbst berichtet von seinen frühen Studien: „Sehr bald geriet ich in den Fehler der rein radikalen Abstraktion, wo ich die ganze Conception für ein bestimmtes Werk der Baukunst aus seinem nächsten trivialen Zweck allein und aus der Construction entwickelte. In diesem Falle entstand etwas Trockenes, Starres, das der Freiheit ermangelte und zwei wesentliche Elemente, das Historische und das Poetische ganz ausschloß".[115]) Diese Sätze sind eine deutliche Absage an alle sog. „autonome Architektur". Schinkel erkannte genau das Unfreie dieser Art, in der der Mensch zum Sklaven des Materials und der Construction wird. Und er erkannte, daß in der rich-

[115]) Wolzogen III. 374.

erneut durchzubrechen, als 1824 die „Friedrichwerdersche Kirche" entworfen wird. Im selben Jahre beginnt aber auch der Bau des Alten Museums, geht Schinkel auf die zweite Italien-Reise.[123]) Daraus wird deutlich, wie die beiden Elemente nebeneinander herlaufen können. Vielleicht können die theoretischen Äußerungen dazu beitragen, dies in der Schinkelliteratur immer peinliche Problem zu klären.

Kugler schrieb in seiner Schinkelbiographie: „Die Aufnahme der antiken Formen für die Zwecke unserer heutigen Architektur wird gewöhnlich mit dem bequemen Worte „Nachahmung" abgefunden. Und allerdings, wenn man im Volksgarten zu Wien einen Theseustempel, in London ein Erechteion (als St. Pankratiuskirche) erbaut, so ist das eben nichts weiter als Nachahmung, und es kann eine solche Kopie im besten Falle nur das Verdienst einer geschickten Nachahmung haben".[124]) Und Kugler stellt dieser Nachahmung die Verwendung griechischer Formen als „Mittel" gegenüber. D. h. mit den gegebenen Formen der griechischen Antike kann ein neues Gebäude ersonnen werden, nur die Formen im einzelnen werden übernommen, nun aber am Bau verwendet, wie es die eigene Zeit erfordert, und nach diesen Erfordernissen verändert. „In Schinkels Werken aber finden wir ... die Ausbildung eines architektonischen Stiles, der die abweichenden Bedürfnisse der Gegenwart nach jenem klassischen Sinne gestaltet".[125])

In seiner stark das Gotische betonenden Frühzeit hatte Schinkel der Antike freilich nur eine geringe Rolle zugedacht. In seinem Begleittext zu dem Mausoleumsentwurf für die Königin Luise schrieb er 1810: „Die Macht des Geistes über die materielle Welt fing an sichtbar zu werden, ward bald gefühlt und durch das Gefühl zur Absicht der dadurch höher steigenden Kunst gemacht ... Auf diesem Wege erhielt die Baukunst bei den Griechen, die in den dermalen bekannten Constructionsmethoden freiesten und kühnsten Verhältnisse, die als Gipfelpunkte dieser Methoden, als die vollendetsten und schönsten dastehen".[126]) Schinkel sah also die relative Vollkommenheit der Griechen in der Ausbildung der geistig durchdachten Konstruktionsform. Er sah an der Antike als wesentlich an, was der Klassizismus in erster Linie als wesentlich ansah: das im Verhältnis von Säule und Gebälk ausgedrückte Verhältnis von Stütze und Last, den

[123]) Nach der Ankunft in Rom eilte Schinkel abends noch mit seinen Begleitern aufs Forum. Waagen, Kleine Schriften S. 344.

[124]) Kugler. Karl Friedrich Schinkel. 1842. S. 23.

[125]) ebd. S. 28. Gegen sklavische Nachahmung wendet sich Schinkel selbst. Er spricht von „Sünden übel nachgeahmter antiker Architektur." Tagebuch der engl. Reise. 1826. Wolzogen III. 64.

[126]) Wolzogen III. 156.

Gliederbau aus Senkrechten und Waagerechten.[127]) Und aus jener Zeit könnte auch folgende Äußerung stammen: „Das Antike wirkt in seiner Größe und Festigkeit in den materiellen Maßen, das Gotische durch den Geist. Daher ist es kühn, mit wenig materieller Masse viel bewirkt, das Antike ist eitel, prunkvoll, weil die Verzierung daran ein Zufälliges ist, es ist das reine Verstandeswerk ausgeprägt, daher dem physischen Leben mehr verwandt. Das Gotische verschmäht den bedeutungslosen Prunk, alles geht ihm aus der einen Idee hervor, deshalb hat es den Charakter der Notwendigkeit, des Ernstes, der Würde und Erhebung".[128])

Man darf bei diesen Äußerungen nie vergessen, daß die Gotik im Gegensatz zur antiken Architektur damals ein baukundlich noch völlig unerschlossenes Gebiet war,[129]) daß Schinkels Urteil daher notwendig ein rein gefühlsmäßiges sein mußte, da in seiner Zeit eine wirkliche Einsicht in das Wesen der Gotik noch gar nicht stattfinden konnte.[130])

Was aber in jener Zeit Schinkel die Antike so beschränkt erscheinen läßt, das ist das Fehlen der Gewölbe. „... im Fortschritt der Wissenschaft aber entstand das Gewölbe... Diese Erfindung ward von einer Nation aufgefaßt, die ihre ganze Kunstbildung von den Griechen erhalten, und wenig ursprünglich Schöpferisches hatte.. Diese Nation wußte nicht, sich derselben mit derjenigen Freiheit zu bedienen, welche dieselbe will und haben soll".[131])

Diese Worte, gleichfalls aus den Erläuterungen zum Mausoleum zeigen zweierlei: einmal eine interessante und für die Zeit höchst charakteristische Einschätzung Roms. Selbst ein so hervorragend konstruktiv denkender Architekt wie Schinkel, hatte kein Auge für die eigne Ingenieurkunst der Römer. Hellas galt die Liebe dieser Generation.[132])

Schinkel sah aus der Anschauung seiner Zeit die griechische Baukunst als ein geschlossenes Ganzes, er glaubte, daß das Bedürfnis mit dem Ergebnis, daß das Kunstwollen mit dem entwickelten Stile in vollem Einklang stünde. Den Römern billigte er dies nicht zu,

[127]) Am deutlichsten ausgeprägt werden diese Anschauungen dann in Böttichers „Tektonik".

[128]) Mackowsky. S. 197. 8 b.

[129]) Frickes „Marienburg" von 1799 war überhaupt das erste Werk über Gotik.

[130]) vgl. Giedion. Spätbarocker u. romant. Klassizismus S. 11.

[131]) Wolzogen III. 156/7.

[132]) Die Entdeckung Roms für das 19. Jh. begann wohl erst durch Niebuhrs „Römische Geschichte", deren erster Band 1811 erschien. Künstlerisch wirkt Rom und Römisches gar kaum vor Semper. Amphitheater wurden für seine Theaterbauten wichtig.

erneut durchzubrechen, als 1824 die „Friedrichwerdersche Kirche" entworfen wird. Im selben Jahre beginnt aber auch der Bau des Alten Museums, geht Schinkel auf die zweite Italien-Reise.[123]) Daraus wird deutlich, wie die beiden Elemente nebeneinander herlaufen können. Vielleicht können die theoretischen Äußerungen dazu beitragen, dies in der Schinkelliteratur immer peinliche Problem zu klären.

Kugler schrieb in seiner Schinkelbiographie: „Die Aufnahme der antiken Formen für die Zwecke unserer heutigen Architektur wird gewöhnlich mit dem bequemen Worte „Nachahmung" abgefunden. Und allerdings, wenn man im Volksgarten zu Wien einen Theseustempel, in London ein Erechteion (als St. Pankratiuskirche) erbaut, so ist das eben nichts weiter als Nachahmung, und es kann eine solche Kopie im besten Falle nur das Verdienst einer geschickten Nachahmung haben".[124]) Und Kugler stellt dieser Nachahmung die Verwendung griechischer Formen als „Mittel" gegenüber. D. h. mit den gegebenen Formen der griechischen Antike kann ein neues Gebäude ersonnen werden, nur die Formen im einzelnen werden übernommen, nun aber am Bau verwendet, wie es die eigene Zeit erfordert, und nach diesen Erfordernissen verändert. „In Schinkels Werken aber finden wir ... die Ausbildung eines architektonischen Stiles, der die abweichenden Bedürfnisse der Gegenwart nach jenem klassischen Sinne gestaltet".[125])

In seiner stark das Gotische betonenden Frühzeit hatte Schinkel der Antike freilich nur eine geringe Rolle zugedacht. In seinem Begleittext zu dem Mausoleumsentwurf für die Königin Luise schrieb er 1810: „Die Macht des Geistes über die materielle Welt fing an sichtbar zu werden, ward bald gefühlt und durch das Gefühl zur Absicht der dadurch höher steigenden Kunst gemacht ... Auf diesem Wege erhielt die Baukunst bei den Griechen, die in den dermalen bekannten Constructionsmethoden freiesten und kühnsten Verhältnisse, die als Gipfelpunkte dieser Methoden, als die vollendetsten und schönsten dastehen".[126]) Schinkel sah also die relative Vollkommenheit der Griechen in der Ausbildung der geistig durchdachten Konstruktionsform. Er sah an der Antike als wesentlich an, was der Klassizismus in erster Linie als wesentlich ansah: das im Verhältnis von Säule und Gebälk ausgedrückte Verhältnis von Stütze und Last, den

[123]) Nach der Ankunft in Rom eilte Schinkel abends noch mit seinen Begleitern aufs Forum. Waagen, Kleine Schriften S. 344.

[124]) Kugler. Karl Friedrich Schinkel. 1842. S. 23.

[125]) ebd. S. 28. Gegen sklavische Nachahmung wendet sich Schinkel selbst. Er spricht von „Sünden übel nachgeahmter antiker Architektur." Tagebuch der engl. Reise. 1826. Wolzogen III. 64.

[126]) Wolzogen III. 156.

Gliederbau aus Senkrechten und Waagerechten.[127]) Und aus jener Zeit könnte auch folgende Äußerung stammen: „Das Antike wirkt in seiner Größe und Festigkeit in den materiellen Maßen, das Gotische durch den Geist. Daher ist es kühn, mit wenig materieller Masse viel bewirkt, das Antike ist eitel, prunkvoll, weil die Verzierung daran ein Zufälliges ist, es ist das reine Verstandeswerk ausgeprägt, daher dem physischen Leben mehr verwandt. Das Gotische verschmäht den bedeutungslosen Prunk, alles geht ihm aus der einen Idee hervor, deshalb hat es den Charakter der Notwendigkeit, des Ernstes, der Würde und Erhebung".[128])

Man darf bei diesen Äußerungen nie vergessen, daß die Gotik im Gegensatz zur antiken Architektur damals ein baukundlich noch völlig unerschlossenes Gebiet war,[129]) daß Schinkels Urteil daher notwendig ein rein gefühlsmäßiges sein mußte, da in seiner Zeit eine wirkliche Einsicht in das Wesen der Gotik noch gar nicht stattfinden konnte.[130])

Was aber in jener Zeit Schinkel die Antike so beschränkt erscheinen läßt, das ist das Fehlen der Gewölbe. „... im Fortschritt der Wissenschaft aber entstand das Gewölbe... Diese Erfindung ward von einer Nation aufgefaßt, die ihre ganze Kunstbildung von den Griechen erhalten, und wenig ursprünglich Schöpferisches hatte.. Diese Nation wußte nicht, sich derselben mit derjenigen Freiheit zu bedienen, welche dieselbe will und haben soll".[131])

Diese Worte, gleichfalls aus den Erläuterungen zum Mausoleum zeigen zweierlei: einmal eine interessante und für die Zeit höchst charakteristische Einschätzung Roms. Selbst ein so hervorragend konstruktiv denkender Architekt wie Schinkel, hatte kein Auge für die eigne Ingenieurkunst der Römer. Hellas galt die Liebe dieser Generation.[132])

Schinkel sah aus der Anschauung seiner Zeit die griechische Baukunst als ein geschlossenes Ganzes, er glaubte, daß das Bedürfnis mit dem Ergebnis, daß das Kunstwollen mit dem entwickelten Stile in vollem Einklang stünde. Den Römern billigte er dies nicht zu,

---

[127]) Am deutlichsten ausgeprägt werden diese Anschauungen dann in Böttichers „Tektonik".

[128]) Mackowsky. S. 197. 8 b.

[129]) Frickes „Marienburg" von 1799 war überhaupt das erste Werk über Gotik.

[130]) vgl. Giedion. Spätbarocker u. romant. Klassizismus S. 11.

[131]) Wolzogen III. 156/7.

[132]) Die Entdeckung Roms für das 19. Jh. begann wohl erst durch Niebuhrs „Römische Geschichte", deren erster Band 1811 erschien. Künstlerisch wirkt Rom und Römisches gar kaum vor Semper. Amphitheater wurden für seine Theaterbauten wichtig.

da sie für ihn die Gewölbe sinnlos anwandten. Dieses fand für ihn erst seine Vollendung durch das Mittelalter; ein neues geistiges Princip mußte in die Welt treten, neue Völker mußten in die Geschichte eintreten, um das im Gewölbebau gegebene Geistige zu verwirklichen. Christentum und Deutschtum sind diese beiden Faktoren.

Diese hegelisch anmutende Geschichtskonstruktion dient dazu, das Wesen der mittelalterlichen Baukunst zu bestimmen. Und jene am Mittelalter betonte Neuheit steht dabei für Schinkel durchaus über der Antike. Er hat in dieser frühen Zeit ausdrücklich betont, daß die Kunst des Mittelalters höher in ihrem Prinzipe gewesen sei, als die des Altertumes, da das Mittelalter eine unmittelbare geistige Idee habe darstellen wollen.[133])

Wir besitzen aus dieser Zeit leider keinen ausgeführten Bau Schinkels, aber das Mausoleum für die Königin Luise, dem ja alle diese Überlegungen galten, mag hier kurz analysiert sein. Die geheimnisvolle Gotik liegt mehr in der Art der schönen Zeichnungen als im Bau selber, der in keinem Sinne ein mittelalterlicher gotischer ist, weit eher — paradox gesagt — ist schon dies eine „klassizistische Gotik". Das gotische Strebensystem ist zum Gebälksystem geworden, der Vertikalismus ist der auch am Tempel üblichen Horizontalität gewichen. Einzig die Lichtführung macht eine Ausnahme, aber das ist eben eine malerische Wirkung des Blattes, weniger eine architektonische. Wir finden hier jene Gotik, die mit den klassizistisch geschulten Augen gesehen ist, die an Antiken, an klassischen Bauwerken lernte. Darum ist die Wandlung, die sich in Schinkel zum „Klassizismus" vollzog, keineswegs eine völlige innere Umstellung, weit eher eine Klärung seines Formgefühls. Denn Schinkels gesamte Bauweise ist eingestellt auf die tektonisch klare Durchbildung und Gliederung eines plastisch festen Baukörpers. Diese Gestaltungsweise war es, die er in der frühen Zeit an der Antike rühmte, deren Vollendung er ihr zuerkannte. Aber er fand damals darin kein Genügen. In echt romantischer Weise verlangte er auch vom Bauwerk die Darstellung einer Idee. Wo er dann diesem Ideal am stärksten nachging, entfernte er sich am weitesten von der Architektur, er entwarf dort keine Bauten mehr, sondern kam bezeichnenderweise zum Gemälde, bekanntes Beispiel dabei der mittelalterliche Dom, der sich hoch über einer Stadt erhebt, durchaus malerisch, unarchitektonisch.[134]) Überall, wo er aber wirklich baut, erstrebt er jene schon gekennzeichnete Bauform, auch dann wenn er gotisch baut. Seine Sehform ist einfach so geartet, daß er alles, was er

[133]) Wolzogen III. 153 ff., Text zum Mausoleumsentwurf.
[134]) Abbildung bei Grisebach, K. F. Schinkel 1924, Abb. 10.

aufnimmt, in dieser Weise verarbeitet. Wo er gotische Formen verwendet, greift er darum zur englischen Gotik, weil sie sich am besten seiner Auffassung anpaßte.

Als Schinkel dann zu seinem eigenen Stil gekommen ist, äußert er sich ganz anders über die Antike: „Europäische Baukunst gleichbedeutend mit griechischer Baukunst in ihrer Fortsetzung. Keine Merkmale — das notwendige der Construction schön zu gestalten ist Grundsatz der griechischen Architektur und muß Grundsatz bleiben für deren Fortsetzung".[135]) Und an anderer Stelle: „Für den Künstler gibt es nur e i n e Periode der Offenbarung, die der Griechen — griechisch bauen ist recht bauen und aus diesem Gesichtspunkte sind die besten Erscheinungen des Mittelalters griechisch zu nennen".[136])

Was Schinkel mit der Zeit als seine Kunstanschauung erkannt hatte, findet er nun gerade an der Antike, d. h. das Notwendige schön und künstlerisch zu gestalten. Die Gotik wird nun nur noch mehr mit den Augen des an der Antike Geschulten gesehen.[137])

In unserer üblichen Terminologie herrscht bei Schinkel an Formen allerdings das Antike vor. Schinkel selber beschäftigte aber durchaus der Gedanken einen neuen Stil zu schaffen. „Jede Hauptzeit hat ihren Stil hinterlassen in der Baukunst, warum wollen wir nicht versuchen, ob sich nicht auch für die unsrige ein Stil auffinden läßt? .... Dieser neue Stil .. wird nicht so aus allem Vorhandenen und Früheren heraustreten, daß er ein Phantasma ist, welches sich schwer allen aufdringen und verständlich machen würde, im Gegenteil mancher wird kaum das Neue darin bemerken, dessen größtes Verdienst mehr in der consequenten Anwendung einer Reihe im Zeitlaufe gemachter Erfindungen werden wird, die früherhin nicht kunstgemäß vereinigt werden konnten".[138])

Das bedeutet keinen Historismus,[139]) denn Schinkel geht nie vom Schmuck aus, er stellt nie hinter eine übernommene oder aus Vor-

---

[135]) Sch. Arch. Mappe IV A Heft 3. Bl. 22.

[136]) Sch. Arch. Mappe IV A Heft 3. Bl. 19.

[137]) Von hier auch ließe sich noch manches zu dem schweren Thema „Schinkel Klassizist oder Romantiker" sagen. Das deutsche Mittelalter hat für Sch. immer Bedeutung behalten, gotische Formen bleiben bis zuletzt und rein geistig steckt gerade in den letzten Entwürfen — Orianda, Akropolis — besonders stark ein romantisches Empfinden. Romantisch ist auch das ewige Suchen nach dem neuen Stil.

[138]) Mackowsky, S. 194, 6.

[139]) Gegen den Historismus schon Gentz 1800 anläßlich des Münzbaues. vgl. Doebber. Gentz, S. 45, Hübsch: In welchem Stile sollen wir bauen? lehnt auch den Historismus ab, vgl. auch Semper KS. 216 f. Merkwürdig wie stark schon das 19. Jh. selbst sich dagegen gewehrt hat! vgl.: R. Streiter, Ausgew. Schriften 1913. S. 61 ff.

lagen zusammengesetzte Fassade einen Bau. Er will im neuen Zusammenhang eines Stilganzen überkommene Formen verwerten. Und wenn auch andere Architekten einen neuen Stil suchten, so hat Schinkel doch sicher das Ideal des neuen Stiles am reinsten verwirklicht. Es läßt sich nicht leugnen, daß dabei für Schinkel die Antike eine entscheidende Rolle spielte, und mit Recht hat P. O. Rave einmal betont, daß Schinkel, wie Winckelmann und Herder, Goethe und Hölderlin das antike Erbgut fortführt und es in einer deutschen Neuprägung lebendig werden läßt.[140]) Das kommt auch in Schinkels schriftlichen Äußerungen, besonders der späten Zeit, deutlich zum Ausdruck. „Ein echtes Studium, besonders aber eine fleißige Übung der Phantasie auf dem Grund klassischer Kunst bringt allein Harmonie in die gesamte Bildung eines Menschen, der einer späteren Zeit angehört".[141]) So hält er denn das Studium der klassischen Kunst für unerläßlich und meint, „... deshalb ein sich beschränken auf Mittelalterkunst und orientalische Kunst, auf Modernität in der Kunst so höchst verderblich, und man sieht den daraus hervorgehenden Produktionen überall das Rohe, Barbarische, dem Feinsittlichen Widerstrebende an".[142]) Ja Schinkel empfiehlt sogar zur Erziehung der Phantasie die antiken Dichter zu lesen, weil dem Menschen aus dem Mittelalter so viele nicht sittlich schön ausgebildete Vorstellungen anhaften, daß eine solche Erziehung nötig sei, sowohl um des Verständnisses der Antike willen, wie auch zur Förderung der eigenen Kunst.

Das ist keine ausgesprochene Wendung gegen die Gotik, sondern ist ganz aus der Suche nach dem neuen Stil zu erklären. Man kann sehr deutlich feststellen, daß ohne Bruch und sehr folgerichtig Schinkels Stil sich in seiner Spätzeit immer mehr antikisiert. Die späten Schloßbauentwürfe, Orianda und Akropolis, sind ausgesprochen antikisch in ihren Formen. Und als 1834 der Kronprinz Maximilian von Bayern, der Bruder König Ottos, Schinkel, anfragte, ob es für Griechenland ein Ideal der Baukunst gäbe, antwortet Schinkel: „Könnte man altgriechische Baukunst in ihrem geistigen Princip festhaltend, sie auf die Bedingungen unserer neuen Weltperiode erweitern, worin zugleich die harmonische Verschmelzung des Besten aus allen Zwischenperioden liegt, so möchte man für die Aufgabe vielleicht das Geeigneteste gefunden haben".[143])

Bezeichnend auch was Schinkel in diesem Zusammenhange dem Fürsten Pückler-Muskau schrieb: „... wie der gegenwärtige Zustand

---

[140]) Atlantis 1934, 141.
[141]) Wolzogen II. 213.
[142]) Wolzogen III. 355, 16.
[143]) Wolzogen III. 334.

des noch so viele schöne Elemente umfassenden Landes (d. h. Griechenland) sich glücklich gestalten soll, und zwar so, daß zwar eine neue unserer Zeit verwandte Kultur in Griechenland aufblühe, uns aber seiner alten, charakteristischen wieder näher bringe, und uns mit ihnen verschwistere, dies liegt bis jetzt als ein weites mit Nacht überdecktes und verhülltes Feld vor uns da, und wer weiß, ob jemals ein wohltätiger Morgenstrahl darüber aufgehen kann. In einem Wunder allein können wir Trost erwarten".[144]) Vielleicht ist dieser Brief das stärkste Zeichen für Schinkels zugleich klassizistische und romantische Gesinnung in seinen letzten Lebensjahren. Von der Restauration des griechischen Staates erhoffte er eine Neubelebung der griechischen Kunst.

Das ist mehr als nur der verträumte Wunsch eines Schwärmers. Schinkel hatte durch den Schloßbauauftrag gehofft, selber aktiv an dieser Wiederbelebung mitwirken zu können. Diese Pläne waren Schinkel zerschlagen worden.[145]) Aber die Erkenntnis, daß die in Griechenland jetzt nötigen Bauten in der Nachbarschaft der schönsten und erhabensten Vorbilder stehen sollten, ließ ihn auf eine Stilschöpfung in Griechenland hoffen, die dann für alle Welt fruchtbar sein mußte.

Als 1838 die Zarin Alexandra von Schinkel Entwürfe für ein Sommerschloß in Orianda auf der Krim wünschte, verlangte sie ausdrücklich einen Entwurf im klassischen Stile und Schinkel führte diesen Gedanken aus und erklärte dazu: „... ich folgte dem einfachen und erhabenen Stile der rein griechischen Kunst, die durch eine ungestörte Entwicklung jedes fremde Element von sich abwies, und dadurch im Gegensatze mit moderner Kunst für uns den Charakter der Unschuld bewahrend, sämtliche geistige Kraft und Talent auf die innerste Ausbildung der Einzelheiten in jeglichem Teil der Kunst verwendet. Dieser ganz ideale Stil ist aber mit vielen neuen Lebensverhältnissen ganz direkt im Widerspruch, er mußte also freilich vermittelnd modifiziert werden".[146])

---

[144]) Mackowsky, 182.

[145]) Zu Schinkels Akropolis-Entwürfen vgl. Quast. Museum 1834 Nr. 29. Kugler. Karl Friedrich Schinkel S. 32. Klenze Aphorist. Bemerkungen S. 384 f. Es kann kein Zweifel bestehen, daß Klenze bei seinem Aufenthalt in Athen im Jahre 1834, als es ihm gelang auch für sich einen Entwurfsauftrag zu erhalten, gegen Schinkel und seinen Plan gearbeitet hat. vgl. Rave. Atlantis 1934. Was R. dort nur andeutet, zeigen klar die bisher unpublizierten Briefe Klenzes an Schinkel, (Berlin, Handschriftenabt. der Staatsbibliothek) wie Klenzes sehr merkwürdige Begrüßungsansprache an König Otto, vgl. Aphorist, Bemerkungen S. 384 und Schorns Kunstblatt 1834, S. 357. Es geht im übrigen aus den Berliner Briefen Klenzes auch hervor, daß er bei seinem Aufenthalt in St. Petersburg die Pläne für Orianda dort auszureden wußte.

[146]) Wolzogen III. 337.

Es entfaltet sich also in Schinkels Schaffen und Denken das Problem des „Neuen Stiles". Im Suchen und Forschen danach liegt die Einheit von Schinkels Schaffen und Leben.[147]) Mag er im Kommentar für das Mausoleum 1810 weniger klar sehen, als später beim Lehrbuch, der Keim ist von Anfang an der Grundgedanke eines neuen architektonischen Stiles, der Zweckmäßigkeit und Schönheit, Technik und Kunst vereinigt.

Damit trennt sich Schinkel deutlich von der französischen Revolutionsarchitektur und schafft einen deutschen Klassizismus. Die französische Revolutionsarchitektur wollte auch in ihren Bauten das Ideal der Vernunft verwirklichen, sie ist rationalistisch bis zum Äußersten. Schinkel aber nimmt das Historische und Poetische auf und eben dadurch macht er aus dem Rationalismus der Franzosen deutsche Romantik. Die Betonung des Historischen, die Berechtigung der Tradition macht im Besonderen das Romantische aus. Der Wert des Poetischen aber liegt in der Betonung der freien Individualität, gegenüber der Doktrin, der Regelhaftigkeit und der allgemein verbindlichen Logik, die von vornherein den Manifesten des Revolutionstiles anhaftete. Es ist derselbe Unterschied, den schon für die Literatur Wilhelm von Humboldt und Madame de Staël empfanden.[148]) Humboldts Terminologie gilt auch für die Kunstgeschichte, Frankreich, so meint er, wolle immer nur das „Zeichen", das alles ausdrücken soll. In der Architektur aber hieße das, jedes Gebäude soll Material und Gebrauchszweck genau bezeichnen, ein Gedanke, wie ihn Ledoux wiederholt ausspricht. Deutschland aber verlange den Sieg des Ausdruckes über die reine Form, — das hieße in der Architektur, Sieg über das Bauen in den reinen Körperformen (eines Ledoux gleichermaßen wie eines Le Corbusier).[149]) Schinkels gesamtes künstlerisches Schaffen repräsentiert den Sieg des Ausdruckes über die reine Form.[150])

So ist denn bei Schinkel noch einmal eine Ganzheit der Kunst vorhanden. Wir werden im folgenden sehen, wie sein Erbe in der folgenden Generation zerfällt, wie gerade Semper und Böttticher nur Teile des Schinkelschen Werkes fortsetzen.

---

[147]) Waagen Kleine Schriften S. 335 betont, daß trotz Talent und Liebe für Gotik Schinkels eigentliche künstlerische Heimat Griechenland gewesen sei. Vgl. auch Stange DVj. 1931, S. 111.

[148]) Zum Folgenden den Aufsatz von Fr. Strich, Wölfflin-Festschrift 1924.

[149]) Vgl. E. Kaufmann, Von Ledoux bis Le Corbusier. 1933.

[150]) vgl. zur Zusammenfassung von Schinkels Kunstanschauung den schönen, wohl aus dem Jahre 1840 stammenden Brief an den Kronprinzen Maximilian von Bayern. Mackowsky, S. 189 ff.

III. Kapitel.

Gottfried Semper und das Griechentum.

1. Kurze Übersicht der Äußerungen Sempers über die Antike.

In der allgemein verbreiteten Anschauung gilt Semper als derjenige, der im 19. Jahrhundert im Reigen der historischen Stile die Renaissance heraufführt. Gerade in der Tatsache, daß bei ihm das hellenisch gerichtete Ideal Schinkels durch die Orientierung am italienischen Quattro- und Cinquecento abgelöst wird, wollte man den Fortschritt der Zeit erblicken.[151]) Ist es schon irrig, den Wandel des Ideals eine „folgerichtige Wahl eines entwickelteren und komplizierteren Geistes" zu nennen, so ist es auch ein weit verbreiteter Irrtum, in Semper immer nur den Wiedererwecker der Renaissance zu sehen.

Historisch betrachtet ist diese Beurteilung nicht einmal sachlich gerechtfertigt, denn der erste deutsche Architekt, der einem Renaissancevorbild nacheiferte, war Leo von Klenze, bei seinem Leuchtenberg-Palais 1816.[152]) Will man aber fragen, wer die wirksamsten Neurenaissance-Vorbilder schuf, so wird man zwar den Namen Sempers, aber man wird neben ihm Klenze, Gärtner u. a. nennen müssen. Und trotzdem wird zwischen Semper und diesen Architekten immer ein Unterschied bleiben. Durch Klenzes Königsbau der Residenz schimmert das Vorbild, der Palazzo Pitti, mit fast peinlicher Deutlichkeit hindurch. Wo diese Architekten die Renaissance aufnehmen, überwiegt die Kopie gegenüber der eigenen Schöpferkraft. Die Renaissance wird nicht verarbeitet zu einem neuen Stil, zu einem eigenen Stil. Anders bei Semper: man mag im Palais Oppenheim (Dresden) italienische Elemente finden, mag in seinen Bauten genueser Einflüsse feststellen, wo aber ist das Vorbild der ersten Dresdner Oper, wo das Vorbild der Galerie?

---

[151]) F. B. Biermann, Die Pläne zur Reform des Theaterbaues bei K. F. Schinkel und G. Semper, S. 51.

[152]) Th-B. s. v. Klenze (H. Kiener).

Begreifen freilich läßt sich dieses eigenartige Wesen der Semperschen Kunst nicht aus den Bauten allein. Von dort aus gesehen, bleibt seine Andersartigkeit unter den Zeitgenossen rätselhaft. Nur aus dem Ganzen der Persönlichkeit heraus, läßt sich das künstlerische Wollen verstehen.

Semper war — so meint man — im gleichen Maße Theoretiker, wie Praktiker, ja seine Theorie könne seine Praxis sogar überwuchert haben, so daß seine Kunst schließlich nur noch mit den Gebildeten, den Humanisten, Historikern, Gelehrten gerechnet habe, nur denen noch zugänglich gewesen sei. Auch das ist so nicht richtig. Semper ist nie Theoretiker um einer Theorie willen, wie etwa Bötticher, er ist kein philosophierender Ästhetiker, sondern ein denkender und auf Erziehung bedachter Praktiker, darin Schinkel vergleichbar. Es ist kein Zufall, daß Sempers erstes „Werk" ein Buch ist, ein Buch dazu, daß nicht einmal sich mit rein architektonischen Fragen beschäftigt, sondern in dem ein gut Teil Archäologie steckt. Die starke Betonung des Theoretischen bei Semper kann ihren Grund nicht im vielgeschmähten 19. Jahrhundert haben, sondern allein in der Natur Sempers. Bei ihm ergänzt die schriftliche Äußerung stets das künstlerische Werk, und wo es ihm versagt ist, sich schaffend als Architekt zu betätigen, dort gibt er den Bildern seines Inneren in schriftlichen Äußerungen Form. So ist die Zeit nach dem Dresdner Maiaufstand bis zur Berufung nach Zürich ausgefüllt mit einer fortwährenden schriftstellerischen Tätigkeit, so vollendet er in den an praktischer Arbeit nicht allzu reichen Schweizer Jahren den „Stil".

Es erscheint daher gerechtfertigt, wenn auch der historische Betrachter des Semperschen Werkes seinen Ausgang von der schriftlichen Aussage nimmt, wohl wissend, daß sie nicht schon eine Deutung des Geschaffenen ist, sondern wie Jenes ein sich Aussprechen des künstlerischen Genies.

Liest man aber jene erste Schrift „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Plastik und Architektur bei den Alten" aufmerksam, so wird man zu seinem Erstaunen gar nichts von Renaissance, vom Ideal eines gegenüber dem Klassizismus fortschrittlichen Stils spüren, im Gegenteil! Schon der Titel ist vielsagend. Semper bemerkt dazu von sich: „Eine rein antiquarische, gelehrte Abhandlung zu liefern, kann ebensowenig in seiner Absicht liegen, sondern er wünscht seinem Berufe als Architekt durch Hinweisung auf das Praktische getreu zu bleiben, denn so allein treten lang bestrittene Ansichten ins Leben und können unmittelbaren Nutzen schaffen".[153]) Wir haben es also mit der Programmschrift eines archäologisch

[153]) KS 215 f.

geschulten Architekten zu tun. Hier geht uns zunächst das Archäologische an.

Es ist „immer ratsam unsere alten Lehrer, die Griechen, zu befragen... Nicht ihre toten Buchstaben nachahmen, nein ihren Geist einsaugen und die zarte Südpflanze der Kunst auch diesmal direkt von ihrer Heimat beziehen, bis sie auf unserem widerspenstigen Boden von Neuem entarten, das wird förderlich sein".[154]) Das ist klar und deutlich ein klassizistisches Programm. Die Griechen sollen das Vorbild der eigenen Kunst sein. Bestimmter kann man sich nicht ausdrücken.

Es liegt aber in diesem Satz noch mehr. Es ist in ihm eine aus dem Klassizismus hervorgegangene Kunstanschauung in nuce enthalten: daß nämlich alle abendländische Kunst eine ständige Reception der Antike sei, daß die Kunst aus der Befruchtung durch die Antike bei uns organisch hervorwachse, blühe und absterbe, um neu befruchtet von der Antike den gleichen Weg von vorne zu beginnen. Semper ist m. W. der Erste gewesen, der diesen Gedanken aussprach.

Zugleich wird auch gegen die sklavische Nachahmung der Antike, die nur die toten Formen kopiert, ohne sie nach zeitlichen und örtlichen Bedingungen zu modifizieren, Stellung genommen. Wie schon vorher bei Schinkel so heißt auch hier Klassizismus: in antikem Geiste schaffen, das leere Kopieren antiker Formen aber ablehnen.

Es liegt in den eben zitierten Sätzen eigentlich keimhaft angedeutet schon alles, was Semper über das Wesen der Kunst zu sagen hatte, die beiden Wurzeln, Bedürfnis und Geschichte sind deutlich ausgesprochen, der Stilbegriff Sempers ist hier schon latent da. Es ist eine dynamische Betrachtungsweise, die das Kunstwerk als ein Ergebnis seines Werdens kennzeichnet, wobei das Werden durch den Zweck und die historische Entwicklung, deren Leitbild die Antike ist, bedingt ist. Je deutlicher Semper in Zukunft diese Principien sieht, desto klarer formuliert er, daß sie ihre vollendete Darstellung in der antiken Kunst fanden.

1851 erschienen „Die vier Elemente der Baukunst, ein Beitrag zur vergleichenden Baulehre." Die Schrift knüpft unmittelbar an Sempers Erstlingswerk an. Auch sie nimmt ihren Ausgang vom Problem der Polychromie, um dann zu allgemeinen Fragen überzugehen. Auch sie ist wieder Programmschrift, denn sie gipfelt in einer Reihe von praktischen Forderungen — aber sie ist auch zugleich eine

[154]) KS 220.

archäologische Schrift, bei weitem der größte Teil ist einer Auseinandersetzung mit Kugler und der antiken Bauelementenlehre gewidmet. Nachdem hier die orientalische Entwicklung geschildert ist, heißt es vom griechischen Tempel: „In unübertroffener, nie erreichter Harmonie wirken die vier Elemente der Baukunst zu Einem großen Ziele zusammen... Er dient niemanden, ist sich selbst Zweck, ein Vertreter der eigenen Vollkommenheit und des in ihm vergötterten griechischen Menschentumes."[155]) In diesem Preis des Hellenentumes gipfelt die ganze Schrift. Noch ein Umstand sei angeführt, der zeigt, wie sehr Semper die Antike schätzt. Seine Schreibweise ist für gewöhnlich trocken und nüchtern, oft sogar hölzern, aber bei der Schilderung von Wesen und Werden des Tempels belebt sie sich, wird frei und lebendig, klingt zuweilen fast hymnisch.

Die fünfziger Jahre sind mit den Vorstudien zum „Stil" ausgefüllt. Auch aus ihnen ließe sich wieder und wieder belegen, wie das Griechentum als Schöpfer d e r Kunst gepriesen wird. Doch ich gehe gleich zum Stil über, in den alle diese Studien und Vorträge z. T. wörtlich übernommen wurden.

Der erste Band des „Stil" erschien 1860, der zweite 1863.[156]) Rund dreißig Jahre sind seit den „Bemerkungen" vergangen, Sempers theoretische Anschauungen haben sich entwickelt, gefestigt, in manchem modifiziert, was aber gleich geblieben ist, das ist die Schätzung des Griechentums. Semper spricht vom wahrhaft antiken Geiste, als dem Geiste einfacher Größe,[157]) so deutlich an Winckelmanns bekanntes Wort anknüpfend, ein andermal preist er an der Antike die Vollendung der Stilgesetze.[158]) Er spricht davon, daß das beste Auskunftsmittel in stilistisch-künstlerischen Schwierigkeiten die Antike bleibe.[159]) Das aber, was sich als roter Faden durch den ganzen „Stil" hindurchzieht, daß die griechische Baukunst der reinste Ausdruck der ihren Begriff verwirklichenden Form sei, hatte Semper schon in einer der Vorarbeiten zum „Stil" auf das bestimmteste ausgesprochen.[160]) Und diese Lobpreisung der Hellenen tönt uns auch noch aus Sempers letzter Schrift entgegen. Es ist ein im Jahre 1869 in Zürich gehaltener Vortrag, veröffentlicht unter dem schlichten Titel „Über Baustyle". Doch enthält er gleichsam die Summe von Sempers gesamter Tätigkeit. Hier aber heißt es: „In dem griechischen Säulenhaus hatte die Baukunst das in sich Vollkommenste... geschaffen".[161]) Wenn auch die Baukunst damit noch nicht ihre

[155]) „Vier Elemente" S. 93.
[156]) Die zweite Auflage von 1878/9 ist unverändert.
[157]) Stil II. 265. [158]) Stil II. 202. [159]) Stil I. 300.
[160]) KS 323. [161]) KS 421.

ganze Entwicklung durchlaufen hatte, ihre „Klassik" hatte sie erreicht.[162])

Ganz im Gegensatz also zu der verbreiteten Meinung fanden wir bei einem Überblick über Sempers Schriften den durch sein ganzes Leben sich hinziehenden höchsten Preis für die griechische Kunst. Das ist umso merkwürdiger, als es von Semper kein einziges Bauwerk gibt, das sich rein griechischer Formen bedient.[163]) Es ist also zu fragen: was bedeutet für Semper die Antike, wie sieht er sie und woher kommt er zu seinem Bilde von ihr. Um das ganz zu begreifen, müssen wir bis zum Werden dieser merkwürdigen Künstlerpersönlichkeit herabsteigen. Die letzten Wurzeln liegen auch bei ihm in entscheidenden Erlebnissen, in frühen Berührungen mit antikem Wesen.

2. Sempers Kenntnis der Antike.

Herkunft und Abstammung aus einer von Schlesien nach Hamburg gewanderten Kaufmannsfamilie boten keine Berührungspunkte mit der Antike. Erst die Ausbildung, die ihm zuteil wurde, brachte den engen Kontakt. Er besuchte von 1813—1823 das Gymnasium Johanneum seiner Vaterstadt, eine der berühmten humanistischen Gelehrtenschulen. Hier wurde die Grundlage zu seiner umfassenden philologischen Bildung gelegt, die ihn später in Stand setzte, weitgehend die antiken Schriftsteller für seine kunsttheoretischen und kunstgeschichtlichen Studien zu benutzen.

1823 ging Semper nach Göttingen, wo er nach dem Willen seiner Eltern Jura studieren sollte. Während seiner vier Göttinger Semester hörte er jedoch klassisch-philologische, archäologische und mathematische Vorlesungen. Carl Ottfried Müller und Heeren waren seine Lehrer der Altertumswissenschaft. Die Atmosphäre der Göttinger Universität war durch die Männer, die an ihr wirkten, wie auch durch Tradition durchaus klassizistisch.[164]) Als klassische Philologen hatten hier eine Reihe der bedeutendsten Vertreter dieses Faches gewirkt, C. O. Müller, Sempers Lehrer, war vielleicht der Genialste unter ihnen, er, der einer der Begründer der neueren Archäologie

---

[162]) Bayer ZfbK. 1879, 368 irrt, wenn er gerade auf Grund dieser Schrift Semper zum Neurenaissance-Künstler machen will.

[163]) Das gilt auch für das Rathaus in Winterthur, bei dem das Vorbild Palladios offensichtlich ist. Wie die frühen Entwürfe (Dresden Kunstakademie) lehren, muß auch Schinkels Schauspielhaus am Gensdarmenmarkt vorbildgebend gewesen sein.

[164]) „Die Bautradition der Georgia Augusta war gleichfalls eine ununterbrochen klassizistische". Vgl. Thiersch, Göttingen und die Antike, bes. S. 22.

ist, besaß zugleich künstlerischen Instinkt genug, den Bau seines eigenen Hauses zu leiten.[165]) So war das Studium in Göttingen eine gradlinige Fortsetzung der humanistischen Schulbildung, eine Vertiefung und Erweiterung des Wissens um das klassische Altertum. Hier in Göttingen entschloß sich Semper, Architekt zu werden. Anfangs noch zum Berufe eines Militäringenieurs hinneigend, ergriff er auf Bitten seiner Eltern die Laufbahn eines civilen Baumeisters. Darum ging er 1825 nach München zum Studium bei Gärtner. Damit aber trat er in eine ganz andere geistige Sphäre.

Gärtner, der Liebling des Romantikers Ludwig I., entnahm für seine Bauten den Formenapparat dem italienischen Mittelalter, der Romanik, und der byzantinischen Kunst. Die Antike war ihm innerlich fremd, trotz seiner Ausbildung bei Weinbrenner, seiner Pariser Schulung bei Percier und Fontaine. Nur mit einer Wurzel des Klassizismus hängt auch er zusammen: mit der Revolutionsarchitektur.[166]) Für Semper, der bisher ganz im Geiste der Antike erzogen war, blieb dies eine fremde Welt.[167]) Doch scheint es, daß er damals wenigstens für kurze Zeit von der Mittelalterbegeisterung eingefangen wurde, denn er ging mit seinem Freunde, dem Architekten Theodor Bülau nach Regensburg, um an dessen Domwerk mitzuarbeiten.[168]) Dieser Aufenthalt war nur von kurzer Dauer, Semper mußte Regensburg fluchtartig verlassen, weil er einen Gegner im Duell gefährlich verletzt hatte. Das aber ist nur äußerer Anlaß, wenn man Sempers gesamtes späteres Schaffen überblickt, kann man verstehen, wie wenig ihm diese geistige Umgebung gemäß war, daß er früher oder später sich aus ihr lösen mußte.

1826 ging Semper nach Paris zu dem dort wirkenden Deutschen Gau, (aus Köln) nicht aber zu einem der bedeutenden französischen Architekten. Auch was er bei Gau lernen konnte, war weniger eine seinem Geschmacke entsprechende Architektur — denn Gau, der Inspektor der Restauration von St. Denis, baute auch selber neugotisch (St. Clothilde, Paris) — als vielmehr Archäologie, ja Gau war vielleicht als Archäologe bedeutender, denn als Architekt. Er bereiste als erster Nubien und gab nach Mazois' Tode dessen Werk über Pompeji heraus. Was also Semper bei seinen beiden Archi-

---

[165]) vgl. Hans Semper: Gottfried Semper. 1880 S. 2. Über das Haus Müllers vgl. Thiersch a. O., Abbildung bei O. Kern: C. O. Müller: Ein Leben in Briefen.

[166]) Wohl durch Weinbrenner. Bei Semper spielte gerade sie kaum eine Rolle. Über Gärtner. Th-B.

[167]) Anders Cranach-Sichart Th-B. s. v. Semper.

[168]) Bülau, Theodor, 1800—1861, Hamburg. Die Architiktur des Mittelalters in Regensburg. 1834—39 (mit J. Popp).

tektur-Lehrern lernen konnte, war mehr das äußerlich-Handwerkliche seines Berufes, auf seinen Stil sind beide nicht von maßgebendem Einfluß gewesen. Immerhin war die Pariser Atmosphäre seiner klassischen Bildung gemäßer, als die Münchner Luft. So wuchs denn auch aus dem Pariser Studium ganz organisch eine Reise in den Süden, die über Südfrankreich, durch ganz Italien, Sicilien nach Griechenland führte.

1830 brach Semper von Paris aus auf. In Südfrankreich fesselten ihn die römischen Überreste.[169]) Aus Oberitalien besitzen wir eine Reihe von Architekturaufnahmen, meist von Genueser Palästen. Merkwürdigerweise aber hat sich in Sempers Nachlaß keine einzige Zeichnung aus Rom gefunden. Was es in Italien an Antikem gab, ist durch eine Reihe von etruskischen Gräbern, sowie süditalienisch-griechische Tempel und Zeichnungen aus Pompeji vertreten. Semper hat nie gefällige, malerische Skizzen angefertigt, sehr selten nur ein Bauwerk als Ganzes in einer Landschaft gezeichnet, wie etwa Schinkel tat. Seine Zeichnungen nach architektonischen Monumenten sind fast ausschließlich Bauaufnahmen.

Die Zeichnungen aus Italien können nach der sorgfältigen Art ihrer Ausführung kaum an Ort und Stelle entstanden sein, sie machen vielmehr den Eindruck von Ausarbeitungen flüchtiger Skizzen, zu denen auch Messungen verwertet wurden. Was sie aber zeigen, ist dies: Semper versucht sich einen möglichst vollständigen Überblick über die sicilisch-unteritalienische Tempelarchitektur zu verschaffen.

Ganz anders ist das bei den Zeichnungen aus Pompeji. Hier fehlt die Architektur vollständig, alles Interesse gilt dem Dekorativen und dem Kunstgewerbe. Die Skizzen aus Pompeji, an Ort und Stelle aufgenommen, und oft unvollendet, bemühen sich den farbigen Eindruck festzuhalten. In ihrer Art schließen sich die wenigen Blätter nach etruskischen Gräbern den Zeichnungen aus Pompeji an.[169a])

Zwei Ergebnisse können wir als Erfolg dieser archäologischen Studien in Italien ansehen: den Einblick in das Wesen des griechischen Tempelbaues und das genaue Studium der antiken Wanddekoration, beides Dinge die in Zukunft für Semper sehr wichtig werden sollten, denn auf beiden beruht seine Polychromietheorie, beides wirkt in seinem Werke nach.[170])

---

[169]) Eine einzige Zeichnung im Dresdner Nachlaß, der auch Stil I. 60. publizierte Mosaikboden aus Orange; zum Aufenthalt in Südfrankreich überhaupt ADB. XXXIII, 707.

[169a]) Alle besprochenen Zeichnungen Dresden, Kunstakademie.

[170]) Die Berechnungen für die Tempel Stil II, 392 ff. haben Messungen jener Reise verwertet.

Als Semper nach Griechenland hinüberfuhr, war er so schon in einer bestimmten Weise praktisch in die Archäologie eingedrungen, sein Interesse hatte Richtung erhalten. Über diese griechische Reise sind wir, außer durch seine Skizzen, durch eine Auskunft an die Dresdner Akademie, (anl. seiner Berufung dorthin) sowie durch Reisebriefe, die Semper selbst veröffentlichte, unterrichtet. Die betreffende Stelle aus der Auskunft lautet: „Von Messina nach Zante herübergeschifft, durchwanderte er von Navarino ganz Morea, besuchte nacheinander Modon, Messene, Sparta, Tripoliza, mit den Ruinen, die es umgeben, Megalopolis, Bassae, Phigalia, Andritsena, Olympia, Proptris, Pheneos, Orchomenos, Stymphalos, Nemea, Argos, Mykenä, Nauplia, Epidauros und das Heräon des Äskulap, (sic!!). In Aigina erstieg er mit dem Hofrat Thiersch den von dem Tempel des panhellenischen Zeus gekrönten Berggipfel, bereiste sodann Athen mit dem Piräus und seinen übrigen Häfen, verschiedene Gegenden Attikas, Salamis, auf der Rückkehr einige Inseln des Archipelagus, auch die jonischen Inseln, vor allem Zante und Corfu. Seine farbigen Restaurationen der Tempel auf der Akropolis von Athen, seine auf spätere Ausgrabungen begründeten Berichtigungen der jüngsten von den Künstlern der französischen Expedition versuchten Restauration des Tempels von Olympia gewähren das höchste Interesse".[171])

Für die Art aber, wie Semper Italien und Griechenland sah, sind die wenigen Seiten seiner Reisebriefe sehr aufschlußreich. Er meint nämlich, daß es für den Reisenden gar keinen besseren Weg nach Griechenland geben könne, als den durch Italien, denn: „Er macht so gleichsam im Inbegriff denselben Weg zurück aufwärts bis zur Quelle, auf welchem das Griechentum wiederholt über Italien und Rom seinen Einfluß ausströmte, von wo aus es sich über ganz Europa verbreitete".[172])

Semper reiste also nicht unbefangen, er dachte bewußt historisch, er ließ nicht jedes Kunstwerk als geschlossenes Ganzes auf sich wirken, sondern nur als Station auf dem Wege zum Griechentum. Dessen Geist fand er auf dem ganzen Wege, aber: „Vor dem Parthenon stehend wird er dennoch bekennen, alles was ich vorher gesehen habe, will ich gerne vergessen, nur hier ist griechische Kunst in ihrer Reinheit und Vollendung zu schauen".

Ein klareres und eindeutigeres Bekenntnis zum Klassizismus kann man sich kaum denken. Aber es ist nicht mehr die Unmittel-

---

[171]) Dresden, Kunstakademie, „Akta die Bestellung eines Lehrers d. Baukunst betr. Aus dem Jahre 1834".

[172]) KS. 429.

barkeit der erhabenen Wirkung, zuviel Verstand, zuviel historisches Wissen ist schon in dieser Erkenntnis. „Hätte er auf anderem Wege diesen Gipfel erstiegen, seine Überraschung wäre größer gewesen, sein Entzücken lebhafter, und lauter, aber sein Genuß nicht so innig und besonnen".[173]) Semper erlebt also die griechische Kunst mit kunsthistorisch geschultem und geschärftem Auge. —

Es muß noch kurz gesagt werden, was Semper in Griechenland alles gezeichnet hat. In Phigalia, Messene, Argos, Mykenä, Nemea, Epidauros, Olympia machte er sich Skizzen. In Athen hat er das „Theseion"[174]) und Erechteion sehr ausführlich aufgenommen, Propyläen und Parthenon studiert, sowie das choragische Monument des Lysikrates. Alles in allem besitzen wir allein aus Athen 199 Blatt, dabei eine ganze Reihe am Ort gemachter Pausen und Durchreibungen. Von der flüchtigen Skizze bis zum sauber mit der Feder gezeichnetem Plan, vom Grundriß bis zur Detailzeichnung sind hier alle Arten der architektonisch-archäologischen Aufnahme vertreten. Semper hat damals wie ein richtiger Archäologe in Athen gearbeitet, ja eine Zeit lang dachte er sogar daran, das Erechtheion zusammen mit Fr. v. Quast zu publizieren.[175])

Bei der Lektüre des genannten Reiseberichtes mag auffallen, daß Semper nicht über die Nordgrenze Attikas hinaus gekommen ist, daß er weder in Böotien noch in Delphi war. Dennoch bleibt schon allein die genaue Kenntnis der Peloponnes, das eingehende Studium in Athen für einen Architekten jener Zeit etwas Besonderes; Sempers Kollegen reisten nach Italien, lebten, wenn möglich, jahrelang in Rom, kamen aber nie nach Griechenland.[176])

Zusammenfassend muß man sagen, daß diese Reisen und Studien Semper eine ganz ungewöhnlich gute Kenntnis der Antike verschafften. Bedenkt man dazu, daß die Archäologie damals noch eine werdende Wissenschaft und ihr Stoff beschränkt war, und nimmt man andererseits hinzu, daß Semper eine weitgehende humanistisch-philologische Ausbildung genossen hatte, so kann man ruhig sagen: Semper war nach Abschluß seiner Reise 1833 ebensogut Architekt wie Archäologe.

---

[173]) ebd.

[174]) Zum Theseion Genaueres demnächst bei H. Koch. Theseion.

[175]) Unveröffentlichter Brief an Quast. Nürnberg. German. Mus. Archiv.

[176]) Ein merkwürdiger Widerspruch zu dem hellenisch orientierten Klassizismus! — Der einzige deutsche Architekt, der vor Semper wirklich in Griechenland archäologisch gearbeitet hat, war Haller von Hallerstein. vgl. Gütschow Jdl. 36/45 und Krischen. 100 Jahre Berliner Architektenverein 1824—1924. Deutsche Architekten u. Archäologen, S. 101 f. Sempers Namen fehlt in diesem Aufsatz.

Er hat diese archäologischen Kenntnisse sein ganzes Leben lang weiter gepflegt. Er ist noch wiederholt in Italien gewesen. Er kannte die wichtigsten Antiken-Sammlungen seiner Zeit außerhalb Italiens: den Louvre und das Britische Museum. Er verfügte über eine geradezu unwahrscheinliche Belesenheit in der archäologischen Literatur seiner Tage. Das ist umso bedeutsamer, wenn man berücksichtigt, daß Semper für seine Schriften ebenso assyriologische, ägyptologische, sinologische Werke verarbeitete, nicht zu reden von den rein technischen Werken. Dazu kam noch ein genaues Quellenstudium der antiken Schriftsteller, von denen Semper nicht nur die jedermann geläufigen, wie Plinius, Pausanias, Athenäus zitierte, sondern auch entlegene, heute nur noch dem Fachgelehrten bekannte Autoren.

Semper war, wie kaum ein zweiter im 19. Jahrhundert, ein archäologisch geschulter Architekt. Nur diese intime Kenntnis befähigte ihn zu seinen theoretischen Schriften, denn alle Theorie ist bei ihm aus der Anschauung griechischer Kunst erwachsen.

IV. Kapitel.

Die Bedeutung der Polychromiefrage für Semper.

1. Das Problem der Polychromie.

Sempers Schrift von 1834 „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten" ist einem konkreten archäologischen Gegenstand gewidmet, der Frage nach der Buntfarbigkeit antiker Baulichkeiten und Skulpturen. Ist auch eine solche Fragestellung nicht absolut neu, so war sie kaum vorher zu solcher Aktualität erhoben worden wie durch Sempers Schrift. Das Epochemachende, Neue war die Behauptung der totalen Bemalung.

Zwar wußte man schon lange, daß die Griechen Farben an Bauten und Skulpturen verwendet hatten, aber im Grunde war der Tempel doch „ein eisgraues Unding".[177]) Will man daher die Tragweite der Semperschen Behauptungen verstehen, so muß man die Behandlung der Polychromiefrage vor seinen Forschungen überblicken.

Es ist längst erkannt, daß der Klassizismus farbfeindlich war, daß Form und Kontur seine wesentlichen Stilelemente waren.[178]) Doch soviel ich sehe, fehlt eine Untersuchung der Ursachen dieser ausgesprochen gegen die Farbe eingestellten Sehweise.

Man muß zunächst sicher an einen Gegenschlag gegen den farbenreichen und malerischen Barock denken, der ja auch an seinen Bauten eine verbreitete Außenpolychromie kannte,[179]) der auch seine

---

[177]) KS. 222. — Wie etwa die landläufige Meinung einen Tempel sich farbig dachte, zeigt Klenzes kleines Modell des Aphaiatempels im Äginetensaal der Münchener Glyptothek. Bis auf die dekorativen Glieder haben wir überall das reine Marmorweiss.

[178]) Vgl. besonders Kaufmann Kr. Ber. 1931. vgl. auch. Einem, Carl Ludwig Fernow. 1935 S. 140 f.

[179]) Vgl. Sedlmayer-Pfister, Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg. I. 1923, S. 77 ff. — Universität Breslau, vgl. Blaue Bücher, Alte Deutsche Städte Abb. 77. — Besonders deutlich auf den vielen Bildern Canalettos, Vgl. z. B. die farbige Abb. von Nymphenburg bei Feulner, Bayrisches Rokoko 1923.

Plastik zu bemalen pflegte.[180]) Doch haben wir den Grund für die Farblosigkeit des Klassizismus nicht nur im Gegenschlag gegen den Barock zu sehen, denn bereits dort finden wir neben den bunten Fassaden solche die in der Steinfarbe gehalten sind, finden wir auch eine monochrome oder nur auf weiß und gold gestimmte Plastik. Vielmehr ist die Farblosigkeit herzuleiten aus einem bestimmten Verhalten zur Antike. Da die auf uns gekommenen architektonischen und plastischen Werke jahrhundertelang den Unbilden der Witterung, oder wenn sie unter der Erde lagen, anderen zerstörenden Einflüssen unterlagen, waren die Farben allmählich von ihnen verschwunden. So hatte sich allmählich die Theorie herausgebildet, die Antike zeige die reine Form an sich, ohne die Zutat der Farbe. Auch der Gedanken, daß man ein so „kostbares" Material wie den Marmor nicht wohl unter einer Malschicht verstecken konnte, mag mitgesprochen haben.

Dieser Prozeß beginnt schon in der Renaissance. Zwar das Quattrocento verwendete zuweilen bei der Plastik[181]) und Außenarchitektur noch Farben. Die Hochrenaissance aber vermeidet die Farbe im Außenbau und im Gefolge Palladios verbreitet sich diese monochrome Architektur über ganz Europa. Es bildete sich also im Verlauf der Renaissance eine große künstlerische Tradition, der die Farblosigkeit von Plastik und Architektur selbstverständlich war[182]). Und in dieser Tradition, die schließlich bis zu Adolf von Hildebrandt und noch weiter reicht, steht auch der Klassizismus. Nur betonte er sie stärker, eben weil er sie für wesentlich antik hielt.[183])

Bei Winckelmann ist die Problemstellung besonders deutlich. Sie hängt letzten Endes mit seiner ganzen Kunstanschauung, mit seinem Schönheitsbegriff auf das engste zusammen. „Die Farbe trägt zur Schönheit bei, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, son-

[180]) Sedlmayer-Pfister, a. a. O. S. 177, Anm. 201.

[181]) Vgl. Hans Semper, Donatello und seine Schule, 1875, S. 144 ff.

[182]) Das schon erkannt und betont von Semper in seiner ersten Schrift. Vgl. KS. 232 ff. — Vgl. dazu auch die interessante Abhandlung von Rubens, De imitatione statuarum, abgedruckt bei Göhler von Ravensburg, Rubens, und die Antike, 1882, S. 195 ff.. Für R. war es selbstverständlich, daß die antike Plastik unbemalt war. Zur Rolle dieses Problems in dem Streit zwischen Poussinisten und Rubenisten s. bei Grautoff, Poussin und sein Werk I, 1914, bes. S. 299 ff. und Exkurs 8. vgl. auch. J. Bayer: Von der Farbe in der Baukunst. (Baustudien und Baubilder. 1919. S. 245 ff.) und C. Schäfer: Die Ausstellung gefärbter u. getönter Bildwerke zu Berlin. (Von deutscher Kunst. 1910. S. 325 ff.)

[183]) Es ist bezeichnend, daß die wenigen Farbbeobachtungen bei Stuart und Revett unbemerkt und unausgewertet blieben.
Die Ausführungen über das Polychromieproblem können hier nur Weniges andeuten, doch beabsichtige ich, in einiger Zeit näher darauf einzugehen.

dern sie erhebt dieselbe überhaupt und ihre Formen. Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die mehrsten Lichtstrahlen zurückschickt, folglich sich empfindlicher macht, so wird auch ein schöner Körper desto schöner sein, je weißer er ist..."[186]) Deutlich ist das Abstrahieren, Farbe ist nur an den Formen, weiß — schon an sich eine Farbabstraktion — erhält den höchsten Wert. Winckelmanns Schönheitsbegriff ist ein reiner Formbegriff — darin allerdings ein Gegenschlag gegen die „Form und Maßlosigkeit" des Barock. Diesem in Linien und Proportionen sich erschöpfenden Denken mußten die Farben fremd sein. In der Folgezeit wird aus dieser Einstellung ein künstlerisches Programm. Das ist besonders deutlich bei Goethe. Allerdings wußte er von den Entdeckungen von Farben an den sizilischen Bauwerken, aber „soviel möchten wir behaupten, — schreibt er 1830 — daß der köstliche Stoff des pentelischen Marmors, sowie der ernste Ton eherner Statuen einer höher und zarter gesinnten Menschheit den Anlaß gegeben, die reine Form über alles zu schätzen und sie dadurch dem inneren Sinn, abgesondert von allen empirischen Reizen ausschließlich anzueignen".[187]) Goethe hat auch ein Werk Hittorffs, eines der Begründer der totalen Polychromie, angezeigt. Er erwähnt dabei „die charakteristischen Nachbildungen der wundersamen Basreliefe und Ornamente, zugleich mit ihrer Färbung", ja er äußert, sie „erheben uns zu ganz eignen, neuen Begriffen über alte Baukunst".[188]) Ohne freilich für sich selbst die Folgerungen zu ziehen, ist damit Goethe der Erste gewesen, der die Tragweite dieser Entdeckungen erkannte, die in der Tat eine Umwälzung für den Klassizismus bedeuteten. Was ihn aber veranlaßte, am alten Bilde festzuhalten, war die eingewurzelte Vorstellung von der Erhabenheit und Reinheit der Form, die keine Farbe duldete, denn Buntheit und Farbigkeit waren ihm Zeichen der Primitivität;[189]) zwar meint er, daß das Streben nach Farbe immer vorhanden sei,[190]) aber gerade im Sieg der Form liegt der Sieg des Ethos und der reinen Menschlichkeit.[191])

---

[186]) Kunstgeschichte. Phaidonausg. Wien 1934, S. 148. In dem Abschnitte „Von d. mechan. Teilen d. griech. Bildhauerei" ist mit keinem Wort von Bemalung die Rede. Dagegen hat W. die Vergoldung von Bronzen bemerkt. a. a. O., S. 245, und ebenso bei Marmorwerken, S. 246.

[187]) Rec. Zahns Ornamente, Gemälde etc. aus Pompeji. Jb. f. Lit. 150. Bd. 1830.

[188]) Rec. Hittorff-Zanth. L'Architecture antique de la Sicile. Kunst und Altertum. VI, 2, 1828.

[189]) Farbenlehre. Didakt. Teil. Stück 835.

[190]) ebd. Stück 849.

[191]) Vgl. für die Anschauungen der Weimarer Kunstfreunde auch H. Meyers Geschichte der Kunst bei den Griechen, I. 1824. bes. S. 279/80.

Daß es für einen Thorwaldsen, einen Canova eine unerhörte Zumutung gewesen wäre, eine Plastik zu bemalen, braucht nicht einmal betont zu werden.[192])

Auch die architektonische Praxis wollte nichts von Farben außen am Bau wissen. Um ein paar Beispiele zu nennen: Weinbrenner hat auf seiner Italienreise nicht im mindesten auf Farbspuren geachtet,[193]) für Schinkel gilt ein Gleiches.[194]) Noch 1828 ist es für Heinrich Hübsch selbstverständlich, daß in der Antike alles aus weißem Marmor besteht, „dessen Oberfläche spiegelblank poliert wurde".[195]) Aus diesem Grunde sind die Bauten aller unser Klassizisten grau, resp. weiß, farblos.

Genau, wie die Klassizisten, so war auch die „Gegenpartei", die Romantik, farbfeindlich.[196]) Runge, sonst einer der Entdecker der Farbe, sieht bei der Plastik in der Farbe ein Fremdes, das zur Form hinzutritt.[197]) „Da die alten plastischen Künstler rein nur mit der Form und dem Ausdruck zu tun hatten, war es natürlich, daß sie die Ideen auch desto reiner darstellten, da alles ohne Zutat eines unverstandenen Mittels (wie das der Farbe ist) geschah".[198]) Und auch die riesigen bloß gezeichneten Cartons der Nazarener beweisen zur Genüge, wie tief man noch in das Erbe Winckelmanns

---

[192]) Vgl. die lustige Verspottung der klassizist. Farblosigkeit bei J. H. Detmold, „Randzeichnungen" 1843. (Reclam Univ. Bibl. 2230. S. 22 f.)

[193]) Nach freundlicher mündlicher Mitteilung von Dr. A. Valdenaire, Karlsruhe.

[194]) Keine der zahlreichen Reiseskizzen im Sch.Arch. zeigt Farbnotizen. vgl. besonders. Mappe VI b. 56. Girgenti, Concordiatempel, üblicher Ockerton des ganzen Tempels. Auch die Bühnenbildentwürfe, soweit sie antike Gegenstände benützen, geben die Architektur grau in grau. XXII, c, 124. Apollo-Tempel für Glucks Alcestis. XII, c, 94. Pantheon für Spontinis Vestalin. Einziger Farbfleck die Flamme auf dem Altar. — Bei der Rekonstruktion des Zeustempels in Olympia – für die Panoramabilder — XXII, c, 82, dachte Sch. den Zeus farblos, den Thron aus weißem Marmor, gold und pupur. Ausnahmen: Entwürfe Pal. Prinz Carl. Lange Galerie. XXII, c, 15. In Nische weibl. Figur, lila Peplos, dunkelroter Mantel, Körper fleischfarben. Zur Oper Netetis. XXII, c, 91. Schilfblatt-Kapitelle, blauer Grund, grüne Blätter, rote Zwickel dazwischen, lila Säulen, an den Basen grünes Zick-zack-Muster.

[195]) Hübsch. In welchem Stile sollen wir bauen? S. 18. 25. Dann „Architektur in ihrem Verhältnis zu Plastik und Malerei". 1843. Polemik gegen die totale Bemalung S. 171. Anerkennung archaischer Polychromie S. 30, die aber schwindet in klass. Zeit. S. 31.

[196]) So sind mir auch keine Versuche farbiger Skulptur um oder nach 1800 bekannt. Die Versuche Georg Treus in Dresden, das Wirken Klingers gehören nicht mehr in unseren Zusammenhang.

[197]) Runge, Symbolik der Farben. = Andreas Müller. Die Kunstanschauung der jüngeren Romantik. S. 177.

verstrickt war.[198a]) Auch die Romantik bemühte sich nicht um eine neue Farbigkeit.

Sieht man zu, welches die tragenden Kräfte dieses „weißen Klassizismus" sind, so wird man gerade die für die Kunst des Klassizismus überhaupt entscheidenden Instanzen finden: die großen Kunsterzieher, die selber Theoretiker durch die Macht ihres Wirkens für die Praktiker eine bestimmte Sehweise schaffen, Winckelmann vor allem und Goethe. Änderung konnte so nur von außen kommen.

Der Wandel kam von der Archäologie her, genau so wie sie schon einst den Klassizismus mitheraufgeführt hatte. Im Jahre 1815 erschien das Werk des französischen Archäologen Quatremère de Quincy „Le Juppiter Olympien". Es wurde epochemachend, denn hier wurde zum erstenmale versucht, das farbige Bild des olympischen Zeus des Phidias, vor unsern Augen erstehen zu lassen. Quatremère behauptete auf Grund der Schriftquellen — einstweilen noch ohne wesentliche Beobachtungen — das Dasein einer polychromen griechischen Großplastik. Damit aber war der Anstoß zur Polychromieforschung gegeben.[199]) Der weitere Verlauf ist für den Klassizismus charakteristisch: durch die enge Verbindung, die damals zwischen Architektur und Archäologie bestand, wurden in der Folgezeit die Architekten die Hauptförderer des Problems. Ihre Studienreisen in den Süden galten nun vielfach Farbbeobachtungen.

Schon 1820 brachte der Engländer Donaldson Farbproben, die er an griechischen Tempeln entnommen hatte, nach London.[200]) Während der zwanziger Jahre arbeitete der aus Köln stammende, später in Paris tätige Architekt Fr. I. Hittorff, einer der bedeutendsten Polychromieforscher überhaupt,[201]) in Sicilien. Er war der erste, der eine totale Bemalung der griechischen Tempel annahm.[202]) Auf seinen griechischen Reisen untersuchte Klenze die Bauwerke auf

---

[198]) ebd.

[198a]) Vgl. dazu das oben über den Klassizismus Gesagte. Es ist bezeichnend, daß im Verhältnis zur Farbe einzig die Landschaftsmalerei eine Ausnahme macht. Auf sie konnte die klassizistische Sehweise am wenigsten Einfluß nehmen, ihre Vertreter kamen nicht aus den Akademien.

[199]) Ein Vorgänger in gewisser Weise war C. A. Böttiger „Ideen zur Archäologie" 1811. Seiner Meinung die Griechen hätten keine Wandmalerei, sondern nur Tafelmalerei gekannt, schloß sich Raoul Rochette, „Peintures inédites" 1836 an, wogegen Letronne „Lettres d'un antiquaire à un artiste sur l'emploi de la peinture murale 1836." Dazu Gottfried Herrmann: De veterum Graecorum pictura parietum.

[200]) Semper, Elemente S. 31 f.

[201]) Hittorff geb. 1792 in Köln. gest. 1867 in Paris.

[202]) L'Architecture antique de la Sicile. 1828. AdJ. II, 1830 und Temple d'Empedocle. 1851.

Farbspuren hin, und ein Brief an Semper bezeugt uns, wie wichtig ihm angeblich dies Problem war.[203]) Doch trat er gegenüber Hittorff für eine gemäßigte Polychromie ein und hielt nur die dekorativen Glieder für farbig. Zu Beginn der dreißiger Jahre endlich untersuchte Semper die Bauwerke Athens. 1834 erschien seine erste Schrift. „Vorläufige Bemerkungen ..." Sie ist nächst dem Buche Quatremères das wichtigste Dokument der Polychromieforschung überhaupt, weil sie das was dort nur aus den Schriftquellen gefolgert war, durch Untersuchungen belegt, darüber hinaus ein vollständiges System der antiken Polychromie zu geben sich bemüht, – darin auch über Hittorff hinausgehend.[204])

Man kann die Aufregung, die Sempers Schrift hervorrief — am deutlichsten spiegelt sie sich in Kuglers Erwiderungen,[205]) — nur dann ganz verstehen, wenn man sich klar macht, daß der Begriff der reinen durch keine Farbe verfälschten Form eine der Grundlagen des Klassizismus war.[206]) Nun aber sollte die Farbe auf einmal nicht nur eine der Form anhaftende Tünche sein, sondern allein schon ein Element der Kunst überhaupt, so gut wie die Form.[207]) So handelt es sich hier gar nicht um eine archäologische Streitfrage, sondern um ein Lebensproblem für den Klassizismus schlechthin. Erkannte man die totale Bemalung an, so war der Klassizismus Winckelmannscher Sehweise tot.

Es bildet sich so zwischen den „konservativen Weißen" und den „revolutionären Roten"[208]) fast zwangsläufig eine vermittelnde Partei gemäßigter Polychromie — oder aber man sieht von der anderen Seite eine leicht durch Farben belebte Monochromie. Klenze, der Praktiker und Kugler, der Theoretiker, vertreten diese Mitte. Dabei ist Klenze ein später Vertreter klassizistischer Architektur, der aber noch versucht, das Neue zu verstehen und verwirklichen. Kugler aber

---

[203]) Nürnberg. Germ. Mus. Archiv.

[204]) Hier werden nur die Hauptvertreter genannt, knappe Einzeldarstellung der Geschichte der Polychromieforschung bei Fenger: Dorische Polychromie. Ferner: Semper: Elemente und Stil I. 258 ff. C. O. Müller, Handb. d. Archäologie. 3. Aufl. 33: Hittorff, Temple d'Empedocle. 1851.

[205]) Über die Polychr. d. griech. Architektur u. Skulptur. 1835 = Kleine Schriften I, 256. ebd. III, 759.

[206]) z. B. bei Kugler. Kleine Schriften I. 326.

[207]) In diesem Sinne Semper an C. A. Böttiger. Brief Nürnberg. Germ. Mus.Archiv. – Noch 1840 heißt es in einer unter dem Pseudonym G.C. erschienenen Schrift „Die Elemente des Schönen in der Baukunst": „Man hüte sich ja ... gemalte Gebäude zu errichten. Die Form ist das wesentliche bei Bauwerken". S. 63 u. 65. Gegen Polychr. auch E. Foerster. Vorschule der Kunstgeschichte. 1862.

[208]) Rot spielte eine erhebliche Rolle. Sempers Grundfarbe des Tempels! Zum „blutroten Fleischerstil" Elemente, S. 5.

folgt den Principien der dogmatischen Ästhetik und versucht Kunst und Kunstanschauung zu bevormunden.[209])

Die Nachwirkung dieser Polychromieschriften ist nicht entfernt die gewesen, die einst Stuart und Revett und Winckelmanns Werke gehabt hatten. Die Buntheit der Antike wird erst entdeckt, als der Klassizismus schon eine vergehende Stiltendenz ist.[210])

Dagegen wurden diese Entdeckungen von umstürzender Bedeutung für die Anschauungen vom Wesen der antiken Kunst. Vor allem, wie noch gezeigt werden wird: mit Hilfe der Polychromie fand Semper die Verbindung zwischen den altorientalischen Kulturen und Hellas. Aber auch mit Hilfe der Polychromie versuchte Semper in seinen Schriften noch einmal die alles überragende Größe der Griechen zu erweisen.

So bedeutet der „bunte Klassizismus" eine neue, letzte Phase der klassizistischen Tendenz, freilich eine von der Praxis sich entfernende, die schließlich nur zu einer wissenschaftlichen Überzeugung wurde.

2. Sempers erste Untersuchungen zur antiken Polychromie.

Wie der vorige Abschnitt zeigte, betrat Semper mit seinen Forschungen nicht völliges Neuland. „Wir stehen jetzt auf dem Standpunkte, die Einwendungen und Zweifel der Ungläubigen an der Polychromie der Alten würdigen zu können".[211]) Die Tatsache, daß an den Gebäuden Farbreste gefunden waren, ließ sich nicht leugnen, die Behauptung, sie stammten aus einer späteren Zeit, leicht durch Hinweis auf die direkt daneben gefundenen Reste aus byzantinischer Zeit widerlegen.[212]) Vor allem aber trat Semper der irrigen Behauptung entgegen, alle Gebäude in Griechenland seien aus kostbarem Marmor errichtet worden. „... abgesehen von den ältesten Monumenten aus Holz und Lehm bestanden die meisten und alle älteren Tempel Griechenlands aus grauem, dort sehr gewöhnlichem marmorartigen Kalkstein, oder aus porösem Muschelstein — πωζος — und wurden mit Stuck überzogen, ehe man die Oberfläche malte; den weißen Marmor wählte man erst später und nur dort, wo er ganz nahe zur Hand lag, oder bei außerordentlichen Prachtgebäuden..."[213]) Aber auch diese Marmortempel wurden nach Sempers Ansicht bemalt, (ohne daß allerdings die Stuckschicht als

[209]) Gesinnungsmäßig ist aber K. Vertreter des „weißen Klassizismus".
[210]) Eitelberger. v. Edelberg, Ges. Schriften. I, 364.
[211]) KS. 234/5. [212]) KS. 235. [213]) KS. 237.

Malgrund nötig gewesen wäre) denn ein marmornes Bauwerk nackt in der südlichen Sonne wirkt unschön und beleidigend, wie man sich beim Anblicke des Mailänder Domes leicht überzeugen kann.[214])

Um überhaupt das Grundprinzip seiner Polychromieansichten klarzulegen, bedient sich Semper des Beispiels des „Eierstabes". (Perlenleiste) Ausgehend von dem Gedanken, daß jede Verzierung eine symbolische Bedeutung habe, sieht er den Ursprung in der aus der Wolle des Opfertieres gefertigten Opferschnur. Dann aber wurde dieses Sinnbild des Kultus typisch festgesetzt, dauernd am Tempel befestigt, d. h. in die Wand eingekratzt und bemalt. Dieses Princip verstärkte sich dann im Folgenden, indem nun die Perlenleiste deutlicher hervortrat.[215]) Die vierte Stufe war eine erhabene Leiste, die an ihrer vorderen Fläche mit Perlen bemalt war.[216]) An fünfter Stelle folgten dann die Rundleisten mit gemalten Perlen.[217]) Die letzte Entwicklungsstufe endlich bildete die bemalte plastische Perlenschnur. „Auf ähnlicher Stufenleiter läßt sich jede architektonische Form von ihrem Ursprung verfolgen".[218]) Dies ist, wie sich noch zeigen wird, ein Beispiel grundsätzlicher Art für die gesamte Entwicklung der Kunst.

Wie im Dienste der symbolischen Formen, so steht die Malerei auch im Dienste der Konstruktion. Feine Pilaster werden durch Farben hervorgehoben, wie Semper am Beispiel des Tempels zu Bassae zeigen zu können glaubt: Zwischen Pilaster und Mauer ist eine einfache Kerbe, die allein zur Abhebung nicht genügt hätte. Eine ähnliche Kerbe ist zwischen den Cellawänden und deren Brüstungssockel nachzuweisen gewesen so daß er schließlich zu der Annahme kommt, sowohl die Cellawände, wie auch die dekorativen Glieder seien bemalt gewesen, ja er geht sogar soweit, durch Analogieschluß dort Bemalungen anzunehmen, wo er sie garnicht gefunden hatte. Am Theseion sah er unter den Antenblättern gemalte Oven, am Parthenon fand er sie in flacher Plastik dargestellt.[219]) Das sind für ihn die primitiven Formen des Eierstabes. (Jonisches Kyma). Dieser Eierstab nun, meist mit blauen durch rote Pfeilspitzen getrennten Eiern, kehrt allenthalben in der griechischen Kunst wieder, sein Profil auch am Echinus des dorischen Kapitels. „Bin ich daher nicht berechtigt anzunehmen, daß dieselbe (Schwingung des Echinus) ursprünglich ähnlich verziert war, selbst wenn es nicht gelungen wäre Spuren der Art zu finden? Der Echinus mußte verziert sein, das reiche, mit Zierarten besäte Ganze, leidet

[214]) KS. 238. [215]) An den Kassetten des Theseions KS. 243.
[216]) An den Prophyläen, Erechteion, Nordhalle, ebd.
[217]) Theseion. ebd. [218]) ebd. [219]) ebd.

hier keine schmucklose Stelle".[220]) Wie sich Semper diese Verzierung dachte, zeigte er auf Tafel V. des Polychromiewerkes für den Parthenon, auf Tafel I. für das Theseion. (s. Abb. 1 und 2.) Für plastische Beispiele dieser Dekorationsweise beruft sich Semper auf die Karyatiden des Erechteion.

Wie sich Semper eine Tempelbemalung dachte, hat er durch die genauen Angaben über das Theseion dargestellt. Um hier nur das Wichtigste hervorzuheben: Das Gerüst des Baues hat als Grundfarbe rot, alle zurückliegenden Teile, etwa der Frieshintergrund, zeigen blau. Rot wiederum teilt sich in zwei Töne: warmes Ziegelrot an Säulen, Architrav, Mauern. Zinnoberrot an den Verzierungen.[221]) Ebenso fand er zweierlei blau: ein dunkleres auf den größeren Flächen, himmelblau an den Verzierungen. Über Vergoldungen wagte er nicht sicher zu urteilen.

Für die Reliefs gilt das Gleiche. Auch hier fand er mannigfaltige Farbreste. (Besonders rosarot und grün) Das aber mußte nach Sempers Meinung so sein, denn „was die Skulptur der Alten betrifft, so konnte sie als Teil der Architektur nicht farblos bleiben, wenn alles übrige in lebhaften Farben schimmerte".[222]) Diese Buntheit des Baues dachte sich Semper noch durch Metallverzierungen, bei festlichen Anlässen angebrachte Teppiche, Baldachine und Vorhänge, belebt. Man ermißt leicht den Unterschied zum „weißen Klassizismus".

Semper wollte „die noch vorhandenen Spuren der Polychromie sammeln und durch ein aus ihnen gebildetes System die Antike mit ihren Umgebungen in Raum und Zeit wieder in Einklang bringen".[223]) Und um es in Sempers Sinne auszudrücken: diesem Versuch einer historischen Betrachtung, die zugleich auch die Erfordernisse der materiellen Momente des Kunstwerkes, d. h. Zweck, Klima, etc. berücksichtigt, die im Kunstwerk ein Produkt seines Werdens sieht, stehen gegenüber jene „unseligen Principien der Ästhetik, welche das Gebiet der einzelnen Künste genau umschreiben und keine Streifereien in das benachbarte Feld erlauben".[224])

Was in der klassischen Ästhetik vielleicht am deutlichsten in Lessings „Laokoon" zum Ausdruck gekommen war, der Gedanke, jeder Zweig der Kunst habe nur die ihm eigenen Mittel, Stoffe und Werke, jede Kunst dürfe nur für sich und mit ihren Mitteln wirken, um ein wahrhaftes Kunstwerk zustande zu bringen, das war zu

---

[220]) KS. 245.

[221]) Benützt im Polychromiewerk T. V. zur Rekonstruktion des Parthenon. s. Abb. 1.

[222]) KS. 238. [223]) KS. 234. [224]) KS. 239.

Beginn des 19. Jahrhunderts verbreitete Meinung. Ein unmöglicher Gedanke also, daß Maler, Bildhauer und Architekt sich zusammentun könnten, um ein Werk zu schaffen.

Noch Quatremère hatte dem im Grunde nur eine Hypothese entgegengesetzt, wobei er allerdings schon versuchte Zeugnisse des Altertums zu verwerten. Semper bringt nun Tatsachen. Er hatte die Bauwerke Siciliens, Athens, vor allem das Theseion, sehr genau untersucht und den einwandfreien Beweis der Farbenanwendung am Tempel, sowohl an den architektonischen, wie auch den skulpturalen Teilen erbracht. Damit aber noch nicht genug! „Denken wir uns die Antike vielfarbig, so tritt sie in Verwandschaft mit der orientalischen Kunst und der des Mittelalters. Sonst erscheint sie ganz aus dem Zusammenhange gerissen und unerklärlich. Die monochrome Antike würde ein Phänomen sein, das aller geschichtlichen Herleitung entbehrte".[225])

Semper ist ein historisch denkender Künstler. Jede Erscheinung muß ihre Ursache haben, die nicht nur aus dem jeweiligen Zweck folgt, sondern in einer historischen Reihe stehen muß. Und wenn auch diese Denkweise typisch ist für das 19. Jahrhundert und nicht frei von einer materialistischen Einstellung, so ist hier doch die fördernde, neue historische Einsicht entscheidend. Mit Hilfe der Polychromie wird nun von Griechenland die Brücke zu den alten Kulturen des Orients geschlagen und damit eine Einheit von Kultur und Kunst um das Mittelmeer zum ersten Male betont. Ob daneben Sempers Ergebnisse im einzelnen heute noch gelten, erscheint gleichgültig.

Hier in den „Bemerkungen" äußert sich Semper vorerst nur andeutend über die vorgriechischen Kulturen, doch weist er an Hand des Principes der Polychromie eine Einheit von der mykenischen Kultur — die damals freilich nur wenig bekannt war — bis ans Ende des römischen Reiches nach, ja darüber hinaus, die „basilike, byzantinische, sächsische normannische, sarazenische Kunst, dann darauf folgend die Architektur der Goten, Mauren, Venezianer, Florentiner, bis in die wichtige Periode der Wiedergeburt[226]) trägt alles den Charakter antiker Polychromie".[227]) Und an anderer Stelle: „Alle Zeiten der hohen Kunstbildung stimmen überein in dem Principe, was bestritten wird".[228]) Diese Durchgängigkeit der Polychromie legt den Gedanken nahe, in ihr nicht ein Äußerliches, den

---

[225]) KS. 251. Anm.

[226]) Sehr frühe Verwendung des Wortes. Vgl. Heyfelder DLZ., 1913, Nr. 36. Siehe auch zum Thema den schönen Aufsatz von Huizinga in „Wege der Kultur." [227]) KS. 232. [228]) KS. 236.

Bauten lediglich angeheftetes Etwas zu sehen, sondern sie innigst mit der Baukunst als solcher verbunden zu erkennen. Die Methode, die Semper zu diesem Nachweis benutzt, ist aber von größter Wichtigkeit und weitreichenden Folgen. M. W. ist Semper der Erste gewesen, der sich der Völkerpsychologie, wenn man hier schon so sagen darf, bediente.[229])

„. . . zu den ersten Bedürfnissen der jugendlichen Menschheit gehört der Schmuck und das Spiel. Man übertünchte die unscheinbare Oberfläche des rohen Stoffes, woraus die Behausung zusammengebaut wurde. Der kindlichen Phantasie gefielen lebhafte Farben, bunte Zusammenstellungen, wie die Natur umher sie bildet. Auch dachte man zugleich an den Nutzen und sah ein, daß ein Überzug dem Holze, dem Thone, ja selbst dem Steine größere Dauerhaftigkeit verleiht".[230]) Semper sucht also für eine vorhandene künstlerische Erscheinung eine psychologische und historische Begründung. Doch sind dabei Spiel und Schmuck für Semper noch nicht die letzten Wurzeln der Kunst, sie sind wiederum erst hervorgerufen durch das Bedürfnis. Das Schmuckbedürfnis war es, das die Primitiven veranlaßte ihre einfachen Hütten zu übertünchen. Steht aber der Schmuck am Anfang aller menschlichen Bedürfnisse, so mit ihm auch die Polychromie. Zugleich mit der Zimmerei, die die Hütten erstellt, erwacht die Malerei, die sie schmückt. „Gemeinschaftlich wurden die Künste geboren, als man anfing die ersten rohen Behausungen gegen Wetter und feindliche Verfolgung auszuschmücken".[231]) Praktische und ästhetische Bedürfnisse vereint bringen die Künste in Einem hervor. Die Hütte des Primitiven ist das erste Gesamtkunstwerk.

Die zweite Entwicklungsstufe — die Stufen immer gebildet durch den Fortschritt der Polychromie — wird durch den Tempelbau repräsentiert. Die anthropomorphen Götter verlangen menschliche Behausungen, jedoch schöner, erhabener und großartiger. „Nicht mehr genügte nun die bunte rohe Tünche, es mußten Zierarten, geregelte Formen, der Natur abgesehen, ihre Stelle ersetzen. Man krazte rohe Umrisse in die Fläche, hob sie mit platten Tönen aus der anders gefärbten Grundfläche und tat somit den ersten Schritt zur Plastik und Malerei".[232]) Die an der Hütte des Primitiven noch vereinten Künste werden also jetzt durch die Polychromie getrennt.

Diese Entwicklung geht in sich weiter, sie verstärkt sich, indem die plastische Kunst sich stärker durchsetzt, „jedoch man hörte nicht

[229]) vgl. Wundt. Völkerpsychologie. II, 1, 271. ff.
[230]) KS. 223. [231]) ebd. [232]) KS. 223/4.

auf, sich der lebhaften Farben zu bedienen".[233]) Nubier, Ägypter und Etrusker repräsentieren diesen Zustand.

Die dritte Stufe führt zur Entdeckung der Malerei. Schatten und Licht sollen durch Farbillusionen auf der Fläche nachgeahmt werden. Die ihren eigenen Gesetzen gehorchende Malerei tritt der allmählich gleichfalls autonomen Skulptur gegenüber. Wiederum ist es die Polychromie, die zu dieser Trennung führt. Aber die Einheit zwischen den Künsten überhaupt schafft die Polychromie; denn „die Plastik verstärkte ihren Effekt durch die Malerei".[234]) Die Malerei aber erstrebte plastische Werte. Doch alle einzelnen Kunstzweige bestehen nicht für sich, sondern nur in Verbindung mit der Architektur. „Der Architekt war Chorage, er führte sie an; sein Name schon sagt es. Er ward gewählt aus der Mitte der Künstler, weniger wegen durchgreifender Meisterschaft in allen künstlerischen Vorzügen, sondern vielmehr wegen der besonderen Gabe des Überblicks, des Verteilens der Kräfte, des richtigen Auges für Verhältnis und Ökonomie der Mittel". Und dann mit deutlicher Spitze gegen die Zeitgenossen: „So überschaute er mit unparteiischen, noch nicht durch Theoriewesen geschwächtem Auge das Ganze und fand den willigen Beistand von allen Künstlern, die noch nicht zu Dekorationsmalern und Stukkaturarbeitern sich herabwürdigten, wenn sie dem Architekten gehorchten".[235]) Diese Stelle ist in vieler Hinsicht bedeutsam, auch bei der Besprechung des Gesamtkunstwerkes werden wir auf sie zurückkommen müssen; hier ist sie vom Standpunkte der Polychromiefrage aus zu betrachten.

Wie am Anfang der Kunst die Polychromie stand, so nun auch auf ihrem höchsten Gipfel. Die Baukunst als „Inbegriff der Künste"[236]) fordert die Polychromie. Das Bauwerk wird erst ein Ganzes durch das vom „Bauführer" — wie man Architekt in Sempers Sinne verdeutschen müßte — geordnete Zusammenwirken der Baukunst mit Plastik und Malerei. Auflösung dieses engen Verbandes der Künste müßte Entartung und Verfall im Gefolge haben.[237]) Und — so meinte Semper — „Vor allem scheint mir die Ansicht .... als würde die Kunst entwürdigt zur Dekorationsmalerei, wenn sie im Zusammenhange mit der Architektur und Umgebung zu wirken angewiesen ist, eine unkünstlerische zu sein".[238]) Letzten Endes hört für ihn also Kunst auf K u n s t zu sein, wenn sie der Gemeinsamkeit der Künste entbehrt, wenn das vereinende Band der Polychromie fehlt.

[233]) KS. 224. [234]) KS. 224. [235]) KS. 225.
[236]) ebd. [237]) KS. 223.
[238]) Semper an C. A. Böttiger, Dresden am 16. 11. 34. Nürnberg. Germ., Mus. Archiv.

Was Semper unter Polychromie versteht, kann noch ein Mißverständnis erklären helfen. Er hatte in der Einleitung zu den „Bemerkungen" gesagt: „Nur einen Herrn kennt die Kunst, das Bedürfnis". Isoliert gesehen ließe das auf eine materialistische Anschauungsweise schließen. Jedoch versteht Semper unter Bedürfnis mehr als den bloßen Gebrauchszweck. Zu dem natürlichen Bedürfnis des Menschen nach Schutz gehört das dem Menschen eingeborene Bedürfnis nach Schmuck dieses Schutzes. So sehr also Semper im Kunstwerk ein Produkt seines Werdens sah, so hat er doch nie behauptet, daß allein Material und Zweck ein Kunstwerk formen.

Am Beispiele der Polychromie entwickelt Semper schon in dieser ersten Schrift weitere Grundsätze seiner Kunstlehre. Für ihn ist Kunstgeschichte nicht Formgeschichte, er sieht die Kunstgeschichte nicht als eine selbstständige geistige Entwicklung, sondern stellt die Kunst in einen engen, bedingten Zusammenhang mit der allgemeinen Geschichte, mit Soziologie und Psychologie. Wandel der Polychromie ist für ihn nicht allein ein Wandel der Sehform, sondern ein Wandel der Gesinnung, des menschlichen Wollens, das ein anderes Kunstwollen erst nach sich zieht.

Ist schon das Bedürfnis ein außerkünstlerischer, psychologischer Faktor, der sich lediglich durch das Schmuckbedürfnis in der Polychromie zu einer künstlerischen Form umsetzt, so auch die weiteren Bestimmungselemente der Kunst. Semper setzt direkt neben das Bedürfnis: die Freiheit.[239]) Die Freiheit war es, die der griechischen Kunst im Dorismus so ungeheuren Aufschwung verlieh, die damit auch über primitive allzu bunte und grellen Zeiten der Polychromie hinausführte. „Mit dem Kampf um die Freiheit gegen innere Tyrannen und fremde Invasionen entwickelten sich und reiften jene wunderbaren Kräfte, durch die sich Griechenland über alle Völker aller Zeiten erhob. Der Genius der Kunst entfaltete seine Schwingen".[240]) Das ist noch völlig gesagt aus der Betrachtungsweise des deutschen Idealismus, aus humanistischer Denkart. Griechische Kunst als Gipfel aller Kunst entfaltete sich, als die Menschheit innerlich und äußerlich frei war, als ihr politisches Selbstgefühl erwacht war.

Die Polychromie, entdeckt vor allem an den Monumenten Athens, hat Semper entscheidend angeregt. Ausgehend vom Prinzipe der Polychromie in der Antike, erkennt er gerade darin den Zusammenhang aller Kunst überhaupt. Es ist bereits gesagt worden, was diese neue Erkenntnis für die Struktur des deutschen Klassizismus bedeutete. Semper war sich der Tragweite seiner Theorien voll bewußt.[241]) Er plante darum die Herausgabe eines großen Werkes

[239]) KS. 217. [240]) KS. 228. [241]) KS. 247.

über Polychromie, um die in den „Bemerkungen" angestellten Betrachtungen zu erweitern und zu vertiefen. Er teilt uns den genauen Plan dieses Werkes schon in den „Bemerkungen" mit.[242]) Es sollte drei Hefte enthalten. 1. Die dorische Ordnung, erläutert am Parthenon. Vergleichsweise Bruchstücke anderer Tempel. 2. Heft. Jonische Ordnung, erläutert am Pandroseum, (Erechtheion) und Lysikrates-Denkmal. 3. Heft. Rom und das Mittelalter. Hier erwähnt Semper nur die Trajanssäule,[243]) die übrigen Blätter seien aus dem reichen Stoffe auszuwählen. Über den Text äußert Semper: „In dem beizufügenden Texte muß über alles Gefundene, so gut wie über Ergänzungen Rechenschaft abgelegt werden und eine genaue Auseinandersetzung des von den Alten befolgten Systems der Malerei an Monumenten, nebst einem Bericht über das Materielle der Farben gegeben werden".[244]) Dies Werk ist nie erschienen, lediglich eine Lieferung mit fünf Tafeln zum Theseion, einer zum Parthenon gelangte zur Ausgabe.[245])

Mit Hilfe des in Dresden aufbewahrten Nachlasses, sowie dieser wenigen Tafeln[246]) ist es möglich sich eine Vorstellung von diesem Werke zu machen, wenn es auch bedauerlich bleibt, daß wir von dem zugehörigen Text keine Zeile haben, denn alles was in den „Bemerkungen" nur angedeutet wird, wäre dort ausgeführt worden. Hiernach hätte das zweite Heft die Tür des Erechteions gebracht,[247]) eine Rekonstruktion des Lysikratesmonumentes, sowie Details von diesem und dem Erechteion. Das dritte Heft ist am schwersten zu bestimmen, da in dem bisher bekannten Sempernachlaß sich keine einzige Zeichnung aus Rom fand. Für die mittelalterliche Kunst standen eigene Zeichnungen aus Messina und Palermo zur Verfügung, möglich daß die Zeichnungen aus Regensburg (von seiner Tätigkeit mit Bülau) auch hier Verwendung finden sollten. Einige von ihnen tragen Notizen über beobachtete Farbspuren.[248])

---

[242]) KS. 246 ff..

[243]) die er ja besonders untersucht hatte. vgl. KS. 107 und Schorns Kunstblatt. 1834. Nr. 25.

[244]) KS. 247.

[245]) Semper hat sich in den Vier Elementen über das ausgesprochen, was ihm die Herausgabe verleidete.

[246]) Durch die Freundlichkeit des „Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe" wurden mir die von Semper handkolorierten Blätter eines Exemplares auf Vermittlung von Prof. v. Mercklin für einige Monate zum genauen Studium überlassen, wofür auch an dieser Stelle gedankt sei.

[247]) „Namentlich wird die Tür des Erechteions, die noch nicht genügend bekannt ist, Gegenstand einer besonderen Platte sein." KS. 248.

[248]) Schließlich könnten ja auch die später im „Stil" verwandten Tafeln z. T. hierher gehören. In Frage kämen: Bd. I, Taf. 3, 7. 8. (Allerdings halte ich bei 8. nach Zeichenstil und Art der Aufnahme für möglich, daß die Vorlage nicht eigenhändig war.) Bd. II, Taf. 17—22.

Die Titelvignette schließlich sollte eine Rekonstruktion der Akropolis bringen. Im Nachlaß fand sich dafür eine Bleistiftskizze, sowie ein riesiges unvollendetes Aquarell. (85:58,2) Danach kann man sich ein ungefähres Bild machen, wie sich Semper die Anlage dachte. Gesehen ist die Akropolis von vorne, von einem erhöhten Standpunkte aus. Links ragt auf hohem Postament die Promachos auf, die Mitte des Berges wird bekrönt vom Parthenon, vor dem eine Reihe von Statuen steht. Als Eckakrotere verwendet Semper hier für den Tempel dieselben Sphingen, wie für seine Rekonstruktion im Polychromiewerk. (Taf. V. Abb. 2) Links und rechts an den Treppen zu den Propyläen, die hinten durch Türen verschlossen sind, stehen Reiterstandbilder, vor den Propyläen gleichfalls Standbilder. Schräg über dem Niketempel — dessen Balustrade fehlt — erhebt sich auf einer Bastei das Gallier-Anathem der Pergamener. Vor der Pinakothek steht ein Wagen mit einer Nike. (Das Viergespann.)[249]) Leider ist das Blatt nicht fertig angetuscht, lediglich der Himmel und die Landschaft sind bereits farbig angelegt.[250])

Das Werk hätte also eine reiche Illustration zu dem geboten, was Semper bereits in den „Anmerkungen" behauptet hatte, daß eine einheitliche polychrome Anschauung Antike und Mittelalter verbindet, wobei interessant ist, daß ähnlich wie bei Schinkel in dieser frühen Zeit auch bei Semper das Mittelalter eine gewisse Rolle spielt. Wie aber diese Einschätzung des Mittelalters sich von der Schinkels unterscheidet, das ist äußerst bezeichnend. Bei Schinkel erhielt das Mittelalter einen vorbildlichen Wert, es sollte stilanregend sein, hier bei Semper wird es lediglich als historische Stufe innerhalb eines größeren Ablaufes geschätzt, ja dient in einer gewissen Paradoxie dazu, den Wert der Antike zu lehren.

Auffallen muß, bedenkt man Sempers spätere Ansichten, das fast vollständige Fehlen des Orients. Den Grund haben wir aber lediglich darin zu suchen, daß Semper damals noch nicht tief genug in diese komplizierte Materie eingedrungen war.

3. Sempers praktische Versuche in der Anwendung der Polychromie.

Semper hat immer vor einseitiger Kopie alles Historischen gewarnt, die antike Polychromie war ihm nur ein Beispiel der Poly-

[249]) Es ist ersichtlich, wie sich Semper bemüht, die Burg nach Pausanias' Beschreibung zu rekonstruieren.

[250]) Zur Ausführung dieser Vignette kam es nicht. Das Titelblatt der ersten Lieferung zeigt lediglich einen goldenen Mäander um den Text.

chromie überhaupt. Wenn er sie darstellt, wendet er sich gegen die graue Eintönigkeit, wie gegen allzu marktschreierische Buntheit. „Der häufige Mißbrauch, der mit Malereien und Farben so leicht gemacht wird, darf uns kein Grund sein, jede Farbe zu verbannen, und alles was nicht grau ist, weiß oder erdfahl, kurzweg für bunt zu erklären. Das hieße das Kind mit dem Bade ausschütten. Aber sind die heiteren Farben des Südens unserem grauen nordischen Himmel angemessen? Was die Sonne nicht färbt, bedarf umso mehr des Kolorits. Überdies sorgt die undurchsichtige Luft schon für Harmonie. Farben sind minder schreiend, als das blendende Weiß unser Stuckwände. Und suchen wir nach den Überlieferungen der alten Volkstümlichkeit, wir finden Häuser, Geräte, Kleider der Landleute farbig und lebhaft. Sind unsere Wiesen, unsere Wälder, unsere Blumen grau oder weiß? Sind sie nicht viel bunter als im Süden?“[251]) Mit diesen Worten schloß Semper seine Schrift, deutlich ihre Tendenz betonend. Sieht man sich aber nun darauf hin seine Bauten an, so wird man mit Erstaunen feststellen, daß er selber diesen Grundsätzen gar nicht gefolgt zu sein scheint. Woran das lag, wird noch zu besprechen sein, hier gilt es zunächst die wenigen polychromen Versuche Sempers zu betrachten.

Kurz nach seiner Rückkehr aus dem Süden in seine Vaterstadt erhielt Semper durch den Kaufmann Donner den Auftrag in dessen an der Elbe gelegenem Park ein kleines Museum verbunden mit einem Gewächshaus zu bauen. Das Museum sollte Donners Sammlung von Plastiken Thorwaldsens beherbergen.[252]) Semper ging sofort an die Ausführung und baute während des Sommers 1834 das Museum, das leider 1907 oder 1908 abgerissen wurde.[253]) Abbildungen sind mir nicht bekannt geworden, so daß wir ganz auf Sempers Entwurfszeichnungen angewiesen sind, zumal da in der Semperliteratur, wenn überhaupt, des Museums nur ganz kurz Erwähnung geschieht. Das Donnermuseum ist der erste und einzige Versuch Sempers, einen Bau auch außen polychrom zu gestalten, alle späteren Anwendungen, sind Teilanwendungen, Reduktionen des Prinzipes.

Die wohl frühsten Skizzen vereinigen den Gedanken Gewächshaus und Museum in einem Bau zu geben, in einem schlichten Gebäude mit einer luftigen Halle davor. Dann muß ein Entwurf gefolgt sein,

---

[251]) KS. 252/3.

[252]) Entwürfe Dresden Kunstakademie. Das Stadtmuseum Altona, wie auch das Stadtarchiv dort, das Stadtmuseum und das Staatsarchiv Hamburg können nichts über das Museum nachweisen. Den Altonaer Stellen war seine ehemalige Existenz sogar völlig unbekannt.

[253]) Nach freundlicher brieflicher Auskunft von Prof. v. Mercklin, Hamburg.

der einen langgestreckten Bau vorsah, außen farbig dekoriert. Die erhaltenen Skizzen sind zu klein, um uns ein genaues Bild von Einzelheiten zu geben. Nur die farbige Grundlage ist festzustellen: sie ist auf rot als Hauptton, und gelb, gelbbraun und dunkelblau gestellt. Im Gegensatz aber zur Theorie, die an der Architektur neben rot blau setzte, spielt hier gelb eine große Rolle, wohl unter dem Einfluß pompejanischer Dekorationen. Schließlich fand Semper den Plan, der dann auch zur Ausführung kam: ein würfelförmiger Bau mit aufgesetzter achteckiger Laterne und flachem achtseitigen Zeltdach. Seitlich anschließend eine kurze Pergola und dann ein gläsernes Treibhaus. Nur in sich hat dieser Entwurf dann noch geringe Variationen durchgemacht. Für den Grundriß des Hauptbaues wählte Semper eine ziemlich komplizierte Lösung. Er stellt in das Quadrat ein von glatten Säulen mit korinthischen Kapitälen getragenes Oktogon. Die Wände wurden durch Nischen ausgehöhlt und so muß, trotz der Kleinheit des Gebäudes ein wirkungsvoller Raumeindruck entstanden sein. Doch scheint es, daß glatte undekorierte Wände geplant waren, was wichtig ist, da Semper später beim Japanischen Palais in Dresden eine antikisierende Raumausstattung wählte.

Über die Außenansicht unterrichtet uns ein sehr schönes Aquarell (siehe Abb. 3). Noch in den Vorentwürfen waren die Wandfelder mit pompejanischen Tänzerinnen gefüllt. Diese sind zum Vorteil des Eindruckes verschwunden, denn sie sind ein Element der Innen- nicht der Außendekoration.

Die Grundfarbe des Daches ist ein warmes Ziegelrot, die dreieckigen Zeltfelder sind jeweils gelbbraun gerahmt. Der Knauf ist hellblau mit gold. Der unterhalb der Trauflinie entlanglaufende Fries des Octogons zeigt kobalt bis lila-blaue Felder, karminrot gerahmt. Die Fenster sind durch dunkelolivgrüne Läden, deren Stege an der Vorderseite vergoldet sind, verschlossen. Die sie rahmenden Pilaster zeigen dunkles grüngrau, das aufgelegte Flechtband helles grüngrau. Ob das Geison des Würfels farbig geplant war, läßt die Zeichnung nicht erkennen, der Fries unterhalb aber hat gelbbraune Ranken auf purpurrotem Grunde. Die Wandfelder sind in hellem warmen Pompejanisch-rot gehalten, die Tür tief dunkel graubraun, die einzelnen purpurroten und schwarzblauen Felder sind goldgerahmt. Die Pergola benutzt dieselben Farben, das Geison hier mit blauen und roten Punkten, vielleicht der Andeutung eines Kymas. Das Treibhaus hat kalkweiße Mauern und ein ziegelrotes Dach. Pilaster, Treppe, und Sockel des Würfels bedienen sich eines dunklen Ockertones, die Felder darauf sind rot und blau gerahmt. Der farbige Eindruck ist ein sehr lebhafter. Rot, gelbbraun und das spärlich verwandte Blau

bestimmen ihn. Die Suche nach antiken Vorbildern ist müßig. Was die Grundhaltung bestimmt, ist am ehesten pompejanische Wandaufteilung, aber in bewußter Fernhaltung jeder Kopie. Nur das Grundprinzip der antiken Polychromie, wichtige vornliegende Teile rot, zurücktretende blau zu bemalen ist eingehalten, aber nicht einmal ganz konsequent. Erstrebt ist eine Farbenharmonie, die Ort und Zweck des Gebäudes angemessen ist. Als Museum muß es aus der ländlichen Umgebung hervorgehoben werden, ohne aber, da es ja auch Gewächshaus ist, den Einklang mit dem Garten zu stören. Es mußten also die Farben so gewählt werden, daß sie mit dem Grün des Gartens harmonierten. So kommt es zur ausgiebigen Benutzung der Komplementärfarbe rot, zur Anwendung von blau, während helle Grüntöne ganz gemieden werden.

Das Donnersche Museum war in jener Zeit der erste polychrome Bau in Deutschland.[254]) In einem großen Privatbesitz gelegen, der Öffentlichkeit wohl kaum bekannt und zugänglich, ist es ohne Nachwirkung geblieben. Das hängt mit manchem zusammen, Hauptgrund war aber wohl der sich gerade damals durchsetzende Geschmackswechsel, die Abkehr vom Klassizismus, die Hinwendung zur farblosen Renaissance. Semper hat nie wieder einen auch außen völlig polychromen Bau errichtet. Am Materni-Hospital in Dresden wandte er auf der Putzfläche nur ein paar verstreute bunte Ornamente an. Die Sgrafitto-Dekorationen, die er liebte, haben nichts mit der eigentlichen Polychromie zu tun, obwohl ihre Anwendung eine farbige Belebung des Außenbaues bedeutet. Teilanwendungen in der Außenpolychromie begegnen später noch einmal an den Entwürfen für das Theater in Rio de Janeiro und für das Münchner Nibelungentheater, freilich meist mehr in der Art, daß verschiedene bunte Steinsorten zusammen verwendet werden.

Anders ist es in der Innendekoration. Hier hat Semper stets die größte Farbigkeit geliebt. Beginnend mit der ganz klassizistisch gehaltenen Ausstattung der Säle des Japanischen Palais kommt er immer mehr zu einer selbständigen Formung der Innendekoration, die ihre Vorbilder auch aus Renaissance und Empire wählt. Dabei schwindet mehr und mehr die antike Note.

Von Interesse ist hier nur die Ausstattung des Japanischen Palais. (Abb. 4, 5.) Es galt für die berühmte Dresdner Antikensammlung, die

[254]) Entwurf eines farbigen Thorwaldsen-Museums (!!) für Kopenhagen erwähnt Fenger Dor. Polychromie. S. 6. Zur Frage der praktischen Polychromie vgl. Eduard Magnus: Die Polychromie vom künstlerischen Standpunkte. 1872. Eitelberger von Edelberg Ges. Schriften. I. 364. Viollet-le-Duc Entretiens sur l'Architecture. I. 55. Diese beiden letzten Hinweise verdanke ich Prof. Koch.

einst Winckelmann den ersten Eindruck von antiker Kunst vermittelt hatte, die Erdgeschoßräume des Japanischen Palais auszustatten. Semper führte diese Aufgabe mit einer Reihe von Schülern durch, wobei er die Entwürfe fertigte und die Ausführung leitete.[255])

Nachdem die Antikensammlung in das Albertinum übersiedelt war, zog die sächs. Landesbibliothek in das Palais, wobei ohne Rücksicht auf die Wandmalereien Bücherregale eingelassen wurden. 1934 wurden beim Umbau der Bibliothek diese Säle Ausstellungszwecken vorbehalten und erneuert.[255a]) Es muß leider betont werden, daß diese Wiederherstellung der Semperschen Fresken äußerst fragwürdig ist. Sieht man die Räume einmal bei Tageslicht, statt in der üblichen indirekten Beleuchtung von den Ausstellungspulten her, so wird man entsetzt sein über die Härte der Farben, die von allem abweicht, was Sempersche Farbskizzen je zeigen.[256a])

Eine Einzelbesprechung der Säle und ihrer Ausschmückung kann hier mit Rücksicht auf Theodor Däublers schönen Aufsatz in der „Antike" VIII. unterbleiben. Nur das für Sempers Anschauungen Wesentliche muß noch hervorgehoben werden. Diese polychrome Ausstattung unterscheidet sich wesentlich von der des Donnermuseums. In Dresden galt es nur Innenräume auszustatten. Hier gab es eine bis ins 18. Jahrhundert zurückreichende Tradition „pompejanischer" Dekorationen. Semper hält sich nicht streng an die pompejanischen Vorbilder, auch bei ihm wirkt Etruskisches, Raffaelisches u. a. m. herein. Bedeutsam aber ist, daß er auch die griechische Tempelpolychromie benutzt, und einem Saale z. B. als Deckenschmuck die Theseionkassetten gibt. Gemessen an seinen Vorgängern erscheint diese Innenausstattung Sempers reicher, schwerer, bunter. Auch das ist eine Auswirkung des polychromen Klassizismus.

---

255) vgl. Th.B. s. v. Semper.

255a) Kunst u. Denkmalspflege 1935. S. 143.

256) Den alten Zustand zeigen einige Fotos (im Besitze des Albertinums, ich verdanke die Kenntnis der Freundlichkeit von Prof. Walther Müller), die vor dem Umbau zur Bibliothek angefertigt wurden. Danach hier Abb. 4. 5. Teilwiedergaben bei Daubler.

256 a) Leider wissen wir nicht, wie Semper seine Polychromieanschauungen für die Dekoration zur Antigone des Sophokles, die mit der Musik Mendelssohns im Jahre 1844 in Dresden aufgeführt wurde, auswertete, denn das Bühnenbild ist nur durch die Abbildung bei Manfred Semper, Theater (Handb. d. Arch. IV, 6, 5, 1904) bekannt. Danach hier Abb. 6. Merkwürdig genug ist diese Dekoration für Sempers Klassizismus. Einmal hat hier die antike Bühne stark eingewirkt — man beachte die halbrunde „Orchestra", die Thymele, — dann aber ist hier eine Fülle antiker Monumente, verbunden. Hat auch die Akropolis mit den Propyläen den Hauptanteil, so wird man doch daneben mit Erstaunen das Lysikratesdenkmal und sogar die Trajanssäule finden.

Zwei Dinge mögen hier noch erwähnt werden. Einmal ist die Wirkung dieser Ausstattung eines Museums auf die Zeitgenossen interessant. Karoline von Humboldt (eine Tochter, nicht die Gattin Wilhelm von Hs.) schrieb darüber am 9. Okt. 1835 an G. Welcker: „Durch die Gunst des alten Bötticher, bei dem ich sehr in Gnaden stehe, habe ich die Antiken gesehen. Man kann ohne ihn gar nicht hinein, da noch in den Sälen gearbeitet wird. Man hat die unglückliche Idee gehabt, die Säle rot zu malen mit kleinen Figürchen, Landschaften und Arabesken in der Art, wie die Häuser in Pompeji waren. Ich kann nicht finden, daß es sich gut macht. Die Statuen bekommen durch diesen Hintergrund etwas Unruhiges, was der Anschauung sehr schadet".[257]) Das ist deutlich das Verdammungsurteil des „weißen" Klassizismus.

Dann aber mag noch ein Wort über die historische Bedeutung dieser Museumsausstattung gesagt werden.

Der Klassizismus hat mehrfach versucht für die Kunstwerke der Antike einen stilgerechten Rahmen zu finden. Am berühmtesten ist vielleicht das Unternehmen des Kardinals Albani, der seit 1746 eine eigne Villa für seine Schätze erbaute und damit mit der Tradition brach, die Antiken zur Ausschmückung der Wohnräume zu benutzen.[258]) In Deutschland dürfte der 1770 errichtete Antikentempel im Park von Sans-Souci der erste Versuch sein, ein „Antiken-Museum" wenigstens äußerlich seinem Zwecke anzupassen. In Kassel erhielt das Museum Friedericianum einige Aquarelle nach Motiven aus dem „Goldenen Haus" Neros zur Ausschmückung seines Antikensaales.[259]) Der erste wirkliche Museumsbau in Deutschland, Klenzes Glyptothek, imitierte zwar im Inneren, um den Plastiken einen stilgemäßen Rahmen zu geben, auch Motive der kaiserzeitlichen Dekoration (Ornament und Inkrustation) ist aber doch nicht ausgesprochen antikisierend.[260]) Das Gleiche gilt von Schinkels Altem Museum. Zwar bringt die Rotunde als Nachahmung des Pantheons, bringt der Gedanke die Skulpturen vor den (statisch notwendigen) Säulen aufzustellen,[261]) bringt auch die Inkrustation gewisse antikische Elemente, aber alle die Versuche sind doch ganz anders, als der Sempers, der schon mit diesem Museum gleichsam „ein farbig belebtes

[257]) Karoline von Humboldt an Fr. G. Welcker. Herausg. von E. Sander-Rindtorff. 1936 S. 266. Herrn Prof. Gerstenberg danke ich für diesen Hinweis.

[258]) Justi, Winckelmann. 3. Aufl. II. 350 ff.

[259]) vgl. R. Hallo. Marburger Jahrbuch 6. 1931. S. 66.

[260]) vgl. Klenze und Schorn, Beschreibung d. Glyptothek S. M. d. Königs Ludwig II. 1842. Bes. S. 7, 34, 216.

[261]) Wolzogen III. S. 241. 248.

Bild" der Antike schaffen wollte. Auch hier zeigt sich uns der Unterschied zwischen weißem und polychromen Klassizismus.

Die Abwendung von der Außenpolychromie läßt sich auf dieser frühen Stufe der Semperschen Entwicklung noch nicht ohne weiteres verstehen. Erst die Ausführungen des „Stil" erklären, daß mit der Renaissance, der Semper sich in seinen Bauten bediente, notwendig die Farblosigkeit verbunden war. Schon in den „Bemerkungen" freilich hieß es: „So tritt uns Brunelleschi mit seinen Zeitgenossen und nach ihm die römischen und florentinischen Meister alle namentlich Michel Angelo zum erstenmale mit ungemalter nackter Architektur entgegen... Allein die monochromen Neuerer hatten zu viel künstlerischen Sinn, als daß sie einen gewissen Mangel der Antike nicht hätten bald fühlen sollen. Nur legten sie die Schuld der Antike bei, anstatt die Lücke in ihrem Studium derselben zu fühlen".[261a]) Das ist gewissermaßen der Ausgangspunkt von Sempers Praxis. Sieht man das zusammen mit dem von Semper so hoch gehaltenen Ideal der Antike, so begreift man vielleicht jetzt schon den Konflikt, zu dem in ihm Praxis und Theorie kommen mußten.

4. Die „Vier Elemente der Baukunst".

Als 1851 die „Vier Elemente der Baukunst" erschienen, hatte Semper seit seiner ersten Schrift in den inzwischen vergangenen 17 Jahren eine reiche praktische und lehrende Tätigkeit entfaltet, so daß sich ihm von dort aus viele Anknüpfungspunkte der Kunstbetrachtung geboten hätten. Aber Semper geht bei den Problemen, die ihn beschäftigen, auf die Wurzeln zurück, er beginnt wieder dort, wo sie für ihn überhaupt anfingen: bei der Polychromie. Das ist in allen Darstellungen der Semperschen Anschauungen bisher noch nicht genügend zum Ausdruck gekommen. Ursache mag sein, daß man Semper immer zu sehr vom „Stil" her sah, von den darin ausgesprochenen technischen Lehren, daß dabei den übrigen Schriften zu geringes Gewicht beigemessen wurde. Man erkannte nicht die in seinem ganzen Schaffen spürbare Auseinandersetzung mit dem Klassizismus, darüber hinaus mit den Problemen der Kunst überhaupt. Man sah nicht, welche entscheidende Rolle die Antike auch noch für Semper spielte.

Die „Vier Elemente" beginnen mit einer Überschau" über den damaligen Stand der Polychromieforschung. Die folgenden drei Abschnitte („Die Pythia" — „Der chemische Beweis" „Mehr als Vermutungen") sind der Auseinandersetzung mit Kugler gewidmet. Sie dienen der Erhärtung der schon in der Erstlingsschrift vorge-

261 a) KS. 232/3.

tragenen Meinung. Erst dann, ungefähr in der Mitte dieser kleinen Schrift folgt der Kernabschnitt über die „Vier Elemente". Das zeigt wie wichtig Semper gerade in diesem systematischen Zusammenhang nun auch die Polychromie war. Den Beschluß bilden „Nutzanwendungen," die wiederum Archäologie, Ästhetik und praktische Kunsterziehung vereinigen.

Die Schrift steht deutlich im Zeichen des Kampfes gegen den „weißen Klassizismus". Der Überblick, den sich Semper inzwischen über die Problematik der Frage der Farbanwendung errungen hat, läßt ihn die überragende Bedeutung Quatremères erkennen. Nach ihm hatte die Forschung unermüdlich das Für und Wider diskutiert und damit die Frage gefördert. „Griechische Polychromie steht nicht mehr als isolierte Erscheinung, sie ist kein Hirngespinst mehr, sondern entspricht dem Gefühle der Massen, dem allgemein angeregten Verlangen nach Farbe in der Kunst und mitten in der neuen Bewegung macht sie sich rechtzeitig durch gewichtige Stimmen geltend, die sich dafür erheben".[262]) Worin aber der Fortschritt lag, das führt Semper selber in der Überschau aus. Die Entdeckung des Mittelalters war inzwischen in eine neue Phase getreten. Wenn auch die eigentlich romantische Bewegung dieser Zeit weit vorauf liegt, so begann doch die wirkliche Entdeckung der mittelalterlichen Architektur erst im zweiten Drittel des Jahrhunderts. Man begann damals Kirchen, Burgen, Klöster zu restaurieren und mußte dabei natürlich auf Reste der alten Bemalung stoßen. Das mußte auch von dieser Seite Forschungen nach der Polychromie anregen. Semper hat sehr richtig erkannt, wie förderlich diese Bewegung dem Farbensinn des Publikums war.

Hinzu kamen die Entdeckungen neuer Kunstkreise, in denen die Farbe eine wichtige Rolle spielte. Owen Jones Werk hatte dies für die Alhambra nachgewiesen, damit für die arabische Kunst, Veröffentlichungen über Assyrien, Ägypten, Persien waren gefolgt, nicht zu vergessen die, wenn auch weniger intensive Weiterarbeit auf klassischem Boden. Freilich hielt sich daneben eine starre und dogmengläubige Ästhetik, die alle Farbe verdammte.[263])

So ist denn das Ziel der Semperschen Schrift das gleiche, wie schon 1834: „Das Hauptziel dieser Schrift ist darauf gerichtet, gegen die entgegengesetzte Ansicht nachzuweisen, daß die Sitte des

---

[262]) Elemente. S. 1.

[263]) Von Kunsthistorikern etwa E. Foerster in seiner 1862 (!) erschienenen „Vorschule der Kunstgeschichte." Unter den Ästhetikern z. B. Fr. Th. Vischer. Ästhetik. Teil III. bes. § 573.

Bemalens weißer Marmortempel aus der besten griechischen Zeit in vollster Ausdehnung Anwendung fand".[264])

Wie Semper nun vorgeht, um diesen Nachweis zu führen, das ist für sein Denken äußerst bezeichnend. Einmal führt er einen praktischen Beweis. Untersuchung der Monumente auf Farbspuren, chemische Analyse der gefundenen Farbreste und Interpretation der einschlägigen Stellen aus den antiken Autoren liefern zusammengenommen den unumstößlichen Beweis für die Bemalung der Tempel. Auf der anderen Seite stellt Semper ein System des Tempels auf, das eben wegen seiner Systematik, seiner Elemente, eine Bemalung erheischt. Allerdings ist der Schluß ein Zirkelschluß: Die Erscheinung der Polychromie treibt Semper zum Forschen, das Forschen läßt ihn bestimmte immer wiederkehrende Elemente der Architektur erkennen, diese Elemente, zu einem System vereinigt, fordern die Bemalung eines Baues.

Was in der ersten Schrift nur gerade anklang, wird nun zum Prinzip erhoben. „Hellenische Bildung konnte nur auf dem Humus vieler längst verwitterter früherer Zustände und fremder von außen herübergetragener, in ihrer ursprünglichen Bedeutung nicht mehr verstandener Motive entstehen".[265])

Gegenüber der ersten Schrift ist also das archäologische Problem, die Frage nach dem System der Polychromie zu einer allgemein historischen Frage geworden. Semper setzt an Stelle des ästhetisch beurteilenden (Kugler), sein historisch sichtendes System. Damit reiht er sich in die historisch-philologische Forschung seiner Zeit ein, die vor allem auf Grund der eben entstandenen vergleichenden Sprachwissenschaft[266]) die historische Relativität der Griechen erkannte, während die idealisierende hochklassizistische Anschauung am Ideal der Autochthonie alles Hellenischen gehangen hatte.[267]) Für Semper aber sind nun Systematik und historische Betrachtung gar nicht zu trennen. Hier in den „Elementen", wo Semper seine Begriffe zum ersten Male formuliert, beschränkt er sich noch auf die ihm am nächsten liegende Kunst: die Architektur. Aber wenn an Quatremère gerühmt wird, daß er den Beweis geführt habe, daß bei den Griechen die Künste „in so inniger Verbindung zusammenwirkten,

---

[264]) Elemente S. 1.

[265]) Elemente S. 52. vgl. Stil I. 398.

[266]) 1833 begann das Wirken des Begründers der vergl. Sprachwissenschaft Franz Bopp, dessen „Vergleichende Grammatik" um die Jahrhundertmitte erschien. Vgl. Thomsen. Geschichte der Sprachwissenschaft bis zum Ausgang des 19. Jh. S. 53 ff.

[267]) Und woran charakteristischer Weise auch Böttticher noch hängt. s. u.

daß ihre Grenzen vollständig verschmolzen waren und sie ineinander aufgingen",[268]) so liegt darin doch schon eine Erweiterung des Horizontes. Semper weiß schon, daß die in seiner Schrift gegebenen Formulierungen für die Architektur doch nur Vorstufe sind für allgemeinere die ganze Kunst umfassende Thesen.

Die Erklärungen, die Semper in dieser Schrift für Entstehen und Wandel der Elemente gibt, sind alle soziologischer Natur.[269]) Das erste und wichtigste Element der Baukunst, das Feuer entstand als speisebereitende und wärmende Flamme, der Herd war der Mittelpunkt menschlicher Versammlungen. „Durch alle Entwicklungsphasen der Gesellschaft bildet er den heiligen Brennpunkt, um den sich das Ganze ordnet und gestaltet".[270]) Die drei anderen Elemente gruppieren sich um das Feuer, indem sie die ihm feindlichen Außenmächte abwehren. Darunter liegt der Erdaufwurf, die Terrasse, darüber breitet sich das Dach und herum zieht sich die Umfriedigung, die Wand. Die Elemente in ihrer Komposition und Anwendung werden bestimmt, einmal durch die natürlichen Bedingungen, wie Klima und Landschaft, dann aber auch durch soziologische Voraussetzungen, wie Anlage der verschiedenen Völker und Rassen, Verhältnis der einzelnen untereinander. Semper läßt also hier die formalen Gesetze der Verbindung der Elemente aus den soziologischen entstehen.

Das alles ist bei Semper aber hier vielmehr Untergrund der Schrift, als Thema. Ihn interessiert noch am meisten die Polychromie. Sie aber wird nun verbunden mit dem Element „Umfriedigung". (Wand). Denn aus der Errichtung der Umfriedigung entstand eine der vier Urtechniken, die je eine zu jedem Element gehören. Zur Umfriedigung gehört die Kunst der „Wandbereiter... das ist der Mattenflechter und Teppichwirker".[271]) Und das ist das, was Semper zur Begründung der Polychromie für seine neue Entdeckung hält. Zwar hatte die Kunstforschung schon lange nach den Urformen der Kunst gesucht, aber sie folgte dabei Vitruv, der den Holzbau zum Vater des Steinbaues machte. Lediglich einen wichtigen Vorläufer hatte Semper: Hübsch, der als einziger schon vor Semper ähnliche Begriffe gefunden hatte. Aber auch Hübsch ging vom Tempel als

---

[268]) Elemente S. 1.

[269]) Unter welchen Einflüssen bei Semper diese soziologische Denkweise entstand, habe ich bisher nicht ermitteln können. R. Wagner erzählte Heinrich Porges, daß der Dresdner Kreis vor 1849 viel Proudhon las. Vgl. Süddeutsche Monatshefte 1932/3. 308. Vielleicht lassen sich von dort Brücken finden.

[270]) Elemente S. 55.

[271]) Elemente S. 56.

Gebäude als tektonischem Werk aus, und kam nicht wie Semper dazu im Teppich als Vertikalwand die Grundform der Baukunst, ja der Kunst überhaupt zu sehen.

Um seine Ansicht zu begründen, muß Semper die Ethnologie zu Hilfe nehmen. Flechten von Matten und Decken soll eine der frühsten Betätigungen der Primitiven sein. Es gibt schon bei den wildesten Stämmen den Zaun aus durcheinandergeflochtenen Zweigen. „Die Anwendung des Pfahlflechtwerkes zur Absonderung des Eigentumes vom Nichtbesitze, der Matten und Fußdecken zur Abwehr der Sonnenstrahlen und Kälte, zur inneren räumlichen Scheidung der Wohnungen ging in den meisten Fällen... der gemauerten Wand voraus".[272])

Das ist gegenüber der ersten Schrift eine ganz neue Betrachtungsweise: dort hatte das tatsächlich aufgehängte Symbol zur Nachahmung in der Kunst geführt, jetzt aber werden die entwicklungsgeschichtlichen Vorstufen des fertigen Kunstzustandes gesucht, nicht die Vorbilder. Gleichwie auch die Naturwissenschaft des 19. Jahrhunderts im Darwinismus eine Entwicklung vom niederen zum höheren Wesen annahm, so tut es hier Semper für die Formen der Kunst.

Dadurch, daß er im Teppich das Urelement des Hauses sieht, kommt er zu einer scharfen Unterscheidung von Wand und Mauer. Wand, wurzelgleich mit Gewand — man beachte, wie Semper auch die Sprachgeschichte für sich verwendet — ist die Fläche der raumtrennenden Materie, wobei es keine Rolle spielt, aus welchem Material die Wand hergestellt ist, vor allem auch nicht, welche Stärke sie hat. Mauer dagegen hat sich aus dem Element Terrasse entwickelt. Wo die Konstruktion die Mauer als Raumtrennung fordert, dort wird sie unter dem davor gehängten Teppich verborgen. Schließlich wird dann der Teppich ersetzt durch einen Wandbewurf, etwa aus Stuck, Holz, glasierten Ziegeln. Es ist also gleichgültig, wie eine Mauer verkleidet wird, wenn nur der Sinn des Urbildes gewahrt bleibt.

„Das ganze System der orientalischen Polychromie ... ist hervorgegangen aus den Webstühlen und den Färbekesseln der betriebsamen Assyrer, oder ihrer Vorgänger in den Erfindungen der Vorzeit".[273])

Ob und inwieweit diese Theorie richtig oder falsch ist, kann uns im Augenblick kaum interessieren. Es handelt sich nur darum, sie innerhalb der Semperschen Anschauungen zu verstehen. Ausgehend

[272]) Elemente S. 57.
[273]) Elemente S. 59.

von dem konkreten Falle der antiken Polychromie ist er nun auf einem Umwege wieder dorthin zurückgelangt. Der Umweg führte zu einer Theorie vom Ursprung der Kunstformen. Das genetische Gesetz der Wand fordert ihre Buntheit. Damit ist die eine, die systematische Aufgabe der Schrift erfüllt.

Es bleibt noch die andere, der Nachweis der historischen Einheit von Orient und Hellas. Dafür wird von Semper die Polychromie der Chinesen, Inder, Ägypter, Assyrer mit wenigen Beispielen verdeutlicht. Und dann wird daraus der Schluß gezogen: „Bei so allgemeiner Verbreitung des Täfelns, Bekleidens und buntfarbigen, teppichartigen Ausschmückens der Wände, müßte es Wunder nehmen, wenn die Griechen, deren Kunst auf der Tradition anderer Völker fußte, nicht auch hierin wenigstens einen großen Teil des Herkömmlichen beibehalten hätten".[274]) Was aber die Griechen aus dem Orient entlehnten, das beruht auf der Anwendung der schon kurz skizzierten vier Elemente. Es muß also deren Wesen noch erläutert werden, um Sempers historische Theorie zu verstehen.

Urtypus des Daches ist das Zelt, die roheste Form der Behausung. Verbindet sich aber das Dach mit dem Terrassenbau, so entsteht ein über das Niveau der Umgebung erhobener Bau — sei es, um Schutz zu finden gegen die Unbilden der Natur, oder gegen Feinde. So entstehen Turm und Etagenhaus. An ihnen ist aber auch die Kunst der Wandbereitung beschäftigt, zur inneren Abtrennung der Räume nämlich. Auf das weitere Werden sind dann wieder soziologische Bedingungen von Einfluß. Hüttenbau ist der Repräsentant einer individualistischen Gesinnungs- und Arbeitsweise, Hofbau das Zeichen der Vereinigung und des Zusammenschlusses. Hofstil aber kombiniert ungeregelt und ohne Plan eine Anzahl Hütten. Anders wird das erst im befestigten Heerlager, wo das Gesetz der Befestigungskunst als formales und das der Subordination als soziologisches Prinzip walten. Das Gesetz des Wachsens verrät den Ursprung: Grundbesitz, eingeborenes Herrschertum, Hierarchie und Monarchie vergrößern sich langsam und stetig, militärischer Satrapendespotismus dagegen, Lehnsmannen-Herrschaft wächst auf einmal mächtig an, entweder durch Eroberungen oder durch Schenkung. Darum wächst das Haus des eingeborenen Herren langsam und stetig durch allerlei Anbauten und Anfügungen, plan- und regellos. Das Haus des Satrapen aber ist nur eine Wiederholung des Heerlagers des kriegführenden Herrschers, nach festem Plan gebaut und nur durch planmäßige Anbauten zu erweitern.

---

[274]) Elemente S. 65.

Trotz des Gezwungenen, das dieser Typenlehre anhaftet, gibt sie Semper ein System der historischen Sonderung in die Hand. Indem nämlich die orientalischen Staaten in ihrer wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Zusammensetzung betrachtet werden, finden diese Prinzipien, die wie die Schrift zeigt, eben erst aus ihnen gewonnen wurden, um dann in die Allgemeinheit gesteigert zu werden, ihre Anwendung. Wieder ein Beweis, wie sehr Semper mit den konkreten Tatsachen rechnet.

In der chinesichen Kunst treten die drei äußeren Elemente „in strenger Abgeschiedenheit unverbunden nebeneinander auf".[275]) Die ägyptische Baukunst — vorgeführt vor allem an dem großen Tempel mit seinen Säulenstraßen — repräsentiert in erster Linie die Umzäunung. Das Element Dach aber erscheint ins Monumentale gesteigert an den Pyramiden und als flaches Dach der Höfe, damit in den Bereich der Wandbereiter eingreifend. So sind die ägyptischen Säulen auch keine äußere Ordnung, sondern gehören zur Innendekoration jener Höfe.

„Fragen wir nach den Elementen des assyrischen Baustiles, ... so zeigt sich vornehmlich der Terassenbau, der sich bei der ersten Ansiedlung in Kanalanlagen, Dämmen und Substruktionen betätigen mußte und sich im Festungsbaue mit dem zweiten Element, der Umzäunung, vereinigte".[276]) Dieses Prinzip verfolgt Semper bis in die hohen auf Terrassen gelegenen Tempel. (Turm von Babel.)

Assyrische und ägyptische Baukunst stehen also in einem prinzipiellen Gegensatz. „Im assyrischen Beluspalaste wie im ägyptischen Wallfahrtstempel, ist ein geistiger Mittelpunkt aller Beziehungen vorhanden, aber dort wird er beherrscht vom mächtigen Unterbaue, hier von endlosen Vorwerken versteckt.[277]) Während die assyrische Baukunst „Subordination und Koordination"[278]) als herrschend zeigt, könnte man bei der ägyptischen analog von Addition sprechen.

Dritte wichtige Vorstufe des Griechischen ist das Phönizische — teils als selbständige Kunst, dort wo es sich um peristyle Anlagen handelt, teils als Verarbeitung kleinasiatischer Motive. Denn „uralt war der Verkehr Phöniziens mit den Griechen, die von dort die Kenntnis der Schriftsprache und manche segensreiche Erfindung nahmen. Und es darf nicht wundernehmen, daß die Idee, welche erst unter den Griechen in vollster klarster Durcharbeitung im

---

[275]) Elemente S. 74. [276]) Elemente S. 79. [277]) Elemente S. 86.
[278]) Elemente S. 84. Den Terminus „Addition" wendet S. nicht an. Er wurde hier lediglich zur Verdeutlichung des Gegensatzes gewählt.

Tempel hervortrat . . . schon sich in den jüdisch-phönizischen Tempelanlagen zu erkennen gibt.[279]) Damit ist nun auch historisch die Brücke zum Orient geschlagen, denn auch von den „älteren assyrischen und ägyptischen Einwirkungen erzählt die Sage".[280])

Das Griechentum wird geschaffen durch die Dorer. Symbolisch tritt der Dienst des Niobidentöters Apollon an Stelle des asiatischen Bacchusdienstes. Allein auch die Dorer hätten keine Kultur von Dauer zu schaffen gewußt, hätte nicht der freie jonische Geist sich des Stoffes bemächtigt, ihn durchdrungen und belebt. Die tempelbauende Richtung gaben die Dorer dem Griechentum, Elemente dem hierarchisch-aristokratischen Ägypten entlehnend, die Jonier dagegen haben sich mehr an Vorbilder der assyrischen Teppichwirker gehalten, ein Unterschied, der sich auch in der Polychromie ausdrückte.

Man darf aber über dieser Abstammungslehre des Tempels nicht vergessen, daß er doch ein völlig neues, in sich vollendetes Gebilde ist. „In unübertroffener nie erreichter Harmonie wirken die Elemente zusammen". Was also der Orient nur in den Teilen formte, daraus machte das Griechentum erst ein Ganzes, so daß die Griechen alles andere sind, als Nachtreter der orientalischen Kulturen.

Diese Einstellung Sempers ist durchaus klassizistisch: die Griechen schufen die Norm, an der alles gemessen wird, griechische Tempelbaukunst ist Vollendung des Bauens schlechthin.

Man darf aber nicht vergessen, daß dieser Gedankengang aus der Problematik der Polychromie entwickelt wurde. Und im letzten Abschnitt, den „Nutzanwendungen", wendet er sich auch wieder zur Frage der Bemalung zurück. Dabei nun offenbart sich uns eine neue Grundeinstellung Sempers. „Die antike Polychromie hat ihre historische Basis verloren, seitdem durch die Römer der Stoff und die Construction der Mauer ihre künstlerische Geltung erhielten . . ., seit der künstlerischen Anwendung des Bogens und des Gewölbes ist sogar diesem uralten Symbole des Heiligsten, dem Dache, seine Herrschaft streitig gemacht worden".[281])

Hier fassen wir die negative Begründung des Konfliktes zwischen Praxis und Theorie bei Semper. Die historische Entwicklung, genau gesagt, die Anwendung von Bogen und Gewölbe bei den Römern, hat eine völlig veränderte architektonische Situation geschaffen.

[279]) Elemente S. 87/8.
[280]) Elemente S. 89.
[281]) Elemente S. 99.

Wenn auch diese Erkenntnis nicht neu ist, sondern durchgehend von der Architekturtheorie des Klassizismus behauptet wurde, so ist Semper doch derjenige gewesen, der einmal durch sie am tiefsten in Konflikte gestürzt wurde, der aber auch am klarsten die Konsequenzen daraus zog. Auf die Polychromie gesehen, bedeutet das allerdings keinen Verzicht, sondern gemäß den veränderten Baubedingungen nur eine veränderte Anwendung. Jedem Architekturstil entspricht seine nur ihm eigene Polychromie. Und an der Polychromie, die Semper für seine Zeit fordert, ist das Grundprincip das Gleiche, wie an der antiken: Wahrung des architektonischen Gesetzes durch Verbindung zu einem Ganzen, in dem Architektur und Malerei n e b e n einander stehen. Das heißt, daß vor allem die Bemalung den Charakter der Wand als „W a n d" bewahren muß, daß die Dekoration auf die Construction Rücksicht nehmen und dem Charakter des Baues entsprechen muß.

Bemerkt werden mag auch noch, daß Semper in den „Elementen" ausdrücklich betont, daß die Kunst sich nur dort ganz entfalten könne, wo der freie Geist des Stoffes Herr wurde. Höchste Vollendung dieser Form aber schufen die Griechen. Semper sieht auch in dieser Schrift am Entstehen des Kunstwerkes mehr beteiligt als nur Trieb und Bedürfnis. Er verlangt eine gegenseitige Durchdringung von Geist und Stoff.

Will man zusammenfassen, was diese Schrift von 1851 uns gelehrt hat, so wird man vor allem auf den Fortschritt gegenüber der ersten Publikation hinweisen müssen. Das historische Wissen hat sich vermehrt, aber auch das historische Gefühl, eine der Grundkräfte des Semperschen Gestaltens überhaupt, ist gewachsen. Die Ablehnung einer bloßen Imitation hat sich noch verschärft, sie hat bessere Gründe erhalten und es schimmert schon allmählich ein eigenes Stilideal, eine sehr eigenartige Stilanschauung durch diese wissenschaftlichen Erörterungen hindurch.

Vor allem: was noch 1834 unreflektierte Begeisterung war, das hat nun Sempers stets suchender Geist zu erforschen begonnen. Semper will nun die Vollendung der griechischen Architektur in ein System fassen. Aber er muß zugleich erkennen, daß diese Vollendung für uns nicht mehr zu verwirklichen ist, denn er ist viel zu sehr Sohn seines historisch denkenden Jahrhunderts, um sich darüber hinwegtäuschen zu können. So entsteht eine tragische Situation für den Praktiker Semper: in den „Vier Elementen" wird der Zusammenprall der klassizistischen Tendenz mit den praktischen Forderungen des Fortschrittsjahrhunderts deutlich. Und er war sich dieser Tragik durchaus bewußt: „Wie großes Unrecht tut man uns Architekten

mit dem Vorwurfe der Armut an Erfindung, während sich nirgends eine neue, weltgeschichtliche, mit Nachdruck und Kraft vertretene und verfolgte Idee kund gibt. Vorher sorgt für einen neuen Gedanken, dann wollen wir schon architektonischen Ausdruck dafür finden. Bis dahin begnüge man sich mit dem Alten".[282])

---

[282]) Elemente S. 103. Anm.

V. Kapitel.

Die Antike im Denken und Schaffen Gottfried Sempers.

1. „Der Stil"

Wir sahen, wie die „Vier Elemente" aus Sempers ursprünglichen archäologischen Forschungen entwickelt wurden. Als er nach seiner Teilnahme am Dresdener Mai-Aufstand 1849 im Exil leben mußte, hatte er reichlich Muße, seine Studien fortzusetzen und auf verbreiterter Grundlage anzulegen.[283]) Während seines Pariser und Londoner Aufenthaltes entstanden eine Reihe von Vorträgen, Aufsätzen und Abhandlungen, die später in Zürich alle in den „Stil" verarbeitet wurden. Gemäß seiner Einstellung erstrecken sich diese Untersuchungen nach zwei Seiten: Einmal der technisch-materiellen, dann der archäologisch-historischen. Dies Prinzip hat auf die Disposition des „Stils" Einfluß gehabt: auf jeden Abschnitt, der die Technik einer Kunst bespricht, folgt ein historischer. Unter allen historischen Besprechungen aber nimmt jeweils die der Antike den größten Raum ein.

Semper beginnt mit der textilen Kunst, da er ja schon in den „Vier Elementen" gezeigt zu haben glaubte, daß sie die erste menschliche Kunstübung war. Seiner Anschauung entsprechend, gipfelt dieser Teil des „Stils" in der Behandlung der Polychromie. Wie eng aber für Semper historische und technische Entstehungsgesetze jedes Kunstwerkes verbunden sind, beweisen sogleich die ersten beiden Paragraphen des „Stils". Wenn auch Sempers Theorie hier nicht im einzelnen erläutert werden soll, sondern nur der Einfluß der Antike auf ihr Werden eine Darstellung findet, so ist doch eine Besprechung wenigstens dieser Abschnitte nötig, da sie Sempers Kunstauffassung grundlegend aussprechen, wobei wir freilich

[283]) Das genaue Verhältnis der kleinen Schriften und Vorträge zum „Stil" kann hier nicht untersucht werden, jedoch hoffe ich, später in einer Semper-Biographie auch das allmähliche Werden des „Stils" darstellen zu können. Hier müssen der Kürze wegen kleine Schriften und „Stil" als Einheit behandelt werden.

die Probleme immer schon im Hinblick auf die Antike darstellen wollen.[284]) „Die Kunst hat ihre besondere Sprache, bestehend in formellen Typen und Symbolen, die sich mit dem Gange der Kulturgeschichte auf das mannigfaltigste umbildeten".[285]) Der Vergleich der Kunst mit der Sprache kehrt bei Semper immer wieder. Wie diese ist sie für ihn eine Äußerung, ein Ausdruck des Menschen. Und wie sich die menschliche Sprache der verschiedensten Laute und Worte bedient, so die Kunst mannigfacher Typen und Symbole. „Typen sind... ursprüngliche, von dem Bedürfnis vorgeschriebene Formen, welche aber, je nach den bei ihrer Herstellung zur Verwendung kommenden Materialien, modifiziert werden".[286]) Das heißt mit anderen Worten, diese Laute der Kunstsprache sind bedingt durch den Zweck, der für Semper aber nicht im (psychologischen) Kunstwollen liegt, sondern im (realen) Gebrauchszweck, der durch das Bedürfnis bestimmt wird. Abhängig aber sind die Formen dieser Typen vom Material, was nach dem, was bereits anläßlich der Besprechung der „Vier Elemente" gesagt wurde, ohne weiteres einleuchtet.

Solche Typen sind etwa die ägyptische Situla, „ein Zuggefäß, um Wasser aus einem Fluß zu schöpfen", oder die griechische Hydria, mit der „das aus einem Brunnen sprudelnde Wasser aufgefangen wird, daher die hierdurch vorgeschriebene trichterförmige Form der Mündung und des Halses".[287]) Charakteristisch für Semper gehört jeder zwecklich bedingte Typus einem bestimmten Volke, einer bestimmten Landschaft an, wobei es weiter bezeichnend ist, daß alle diese Begriffe an archäologischen, d. h. aus dem Altertum stammenden Kunstprodukten abgeleitet werden.

Umfassender aber als der Begriff „Typus", ist die Bedeutung dessen, was Semper unter „Symbol" versteht. „Von alters her hatte man wahrscheinlich weniger praktische, aber gewiß mehr poetische Eigenschaften."[288]) Diesen poetischen Eigenschaften nun, die auf

---

[284]) Die beste kurze Darstellung der Grundanschauungen Sempers bei W. Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker II. Hans Prinzhorns Münchener Diss. v. 1909 ist eine ziemlich schwache Kompilation von Zitaten. A. Fischer, Die ästhetischen Anschauungen G. Sempers, Diss. Zürich 1906, bringt eine knappe aber völlig sinnlose Zusammenstellung von Sempers Theorien, lediglich um sie durch die damals moderne psychologische Ästhetik (Meumann) zu kritisieren. Wesentliches über Sempers Theorie bei Riegl, Stilfragen, an verschiedenen Stellen. Sehr schön, besonders im Hinblick auf die Antike, Konrad Fiedler, „Über Wesen und Geschichte der Baukunst." (Schriften zur Kunst, Bd. 2).

[285]) Stil I, 1. [286]) KS. 282.

[287]) KS. 264 ff., vgl. Stil Bd. II, 4 ff., wo auch Abbildungen.

[288]) KS. 295.

Schmuck, Verzierung, Schönheit abzielten, entstammen die Symbole, so in einem gewissen Gegensatz zu den Typen stehend. Aber in gewisser Weise sind auch die Symbole materiell bedingt. Wenn nämlich der Typus das Bedürfnis versinnbildlichte, so das Symbol den Organismus eines Kunstwerkes. Semper erläutert das am griechischen Tempel.[289]) Jedoch erweitert er seinen Symbolbegriff sehr bald zum Begriff der (architektonischen) Form überhaupt. Er unterscheidet daher drei Klassen von Symbolen. Erstens solche, die nach Analogien der Natur verwendet wurden. „Die meisten der von den Griechen so vielfach und so vorteilhaft für die Dekoration der konstruktiven Teile ihrer Gebäude verwendeten Symbole, welche dazu bestimmt waren, um die Funktionen der ersteren zum Ausdruck zu bringen, sind den analogen Formen der Natur entnommen.[290]) Auch dieser Begriff ist also wieder am Griechentum entwickelt.

„1. Sie übertrugen die Kopie des Naturgegenstandes, der die Analogie für die darzustellende Idee bot, nicht in allen seinen zufälligen Details auf diese, sondern ließen alles weg, was für deren Bezeichnung überflüssig war" — was Semper ja schon 1834 für den Eierstab nachgewiesen hatte."[291]) —

„2. Sie wichen von den Originalen in jenen Einzelheiten ab, welche die Deutlichkeit des Symboles beeinträchtigen konnten, und setzten solche Teile eines Organismus zusammen, welche zum Ausdruck der Idee genügten, indem sie als unnütz und verwirrend ansahen, das Urbild in allen seinen Teilen nachzuahmen".

„3. Sie abstrahierten vom Material des Urbildes ebensowohl als von dem des Gebäudes, welches, wohlverstanden, ganz mit Farben bedeckt war. Vermöge dieser Abstraktion war es ihnen gestattet, aus den Abbildern zarter Blätter die Symbole eines Konfliktes zu machen, und selbst eine Stufenleiter für den Nachdruck der Aktion eines Konstruktionsteiles durch den Krümmungsgrad herzustellen, welchen die elastischen Linien des Blattrandes von der Hand des Bildhauers oder Malers erhielten".[292]) Am Beispiele des Kyma erläutert dann Semper diesen dritten Fall. Diese der Natur entlehnten Symbole beziehen sich also alle auf die Dekoration.

Der zweiten Klasse gehören alle „traditionellen, an alte Konstruktionen erinnernde Symbole" an, die „den größten Einfluß auf die allgemeine Gestaltung der Monumente hatten".[293]). Es sind die uns schon bekannten „Vier Elemente": Feuerplatz, gegiebeltes Dach,

---

[289]) ebd. [290]) KS. 299. [291]) KS. 242 ff.
[292]) KS. 299/300. vgl. Böttichers Anschauungen: Tektonik S. 64 ff.
[293]) KS. 296.

Raumteilung und Terrasse. Der Feuerplatz, der Herd, oder der Altar ist das einzige architektonische Element, welches für sich dasteht und seine Bedeutung hat, ohne das gleichzeitige Vorhandensein anderer Konstruktionen, ohne Schutz eines Daches, ohne Umwallung, ohne auf Terrassen und Sockeln erhoben zu sein.[294]) Der Altar ist der höchste Ausdruck des Herdes.[295]) An den monumentalen Altären und Weiheplätzen der Alten fand nach Semper das Steingemäuer Gestaltung als solches,[296]) und somit war der Altar der Anfang der Architektur.

Aber auch die anderen Elemente werden in ihrer Gesetzlichkeit an aus der Antike entlehnten Beispielen erläutert. „Der Giebel — d. h. das Symbol des Daches — ist auch am griechischen Tempel das Symbol der Gottheit, aber er erscheint hier in seiner vollsten Entwicklung".[297]). Das Element „Raumteilung", „Umzäunung" aber, wie wir sahen, entstammt ganz der Polychromietheorie, also wiederum der Antike. Vom Ursprung des Elementes „Terrasse" war weiter oben die Rede.

Die dritte Klasse von Symbolen endlich „bezieht sich nur auf die besondere Bestimmung des Gebäudes, auf den Gott des Tempels, oder dessen Gründer". Auch hier wieder bilden die Griechen die Form am reinsten aus, nämlich so, daß sie zugleich ihre statische und mystische Bedeutung hat.[298])

Die beiden von Semper zu Beginn seines Werkes ausgesprochenen formalen Grundbegriffe, Typus und Symbol, sind für ihn also erwachsen aus der Anschauung der orientalischen und antiken Kunst.

Semper will aber diese Formen nicht um ihrer selbst willen betrachtet wissen. „Der Entwicklung der Kunstformen aus ihren Keimen, Wurzeln, ihren Übergängen und Verzweigungen" gilt seine Aufmerksamkeit.[299]) Er sucht also nicht, wie ein Theoretiker die Form an sich, sondern als praktischer Künstler den Ausgangspunkt zu neuem Schaffen, nicht die Vitruvianische „Holzhütte", sondern die Wesenheiten des Kunstwerkes, nicht die Anfänge, — sondern die Elemente. Es kommt für ihn also darauf an zu erforschen, wie die Dinge historisch geworden sind, welches ihre genetischen Gesetze sind. Darum kommt er auch zu den Grundformen oder Typen, die als Bleibendes überall anzutreffen sind. Und es heißt: „Diese Typen sind den verschiedensten technischen Künsten entlehnt, wie sie in primitivster Handhabung oder selbst in vorgerückter Entwicklung als die ursprünglichsten Beschützerinnen der heiligen Herd-

---

[294]) KS. 286.
[295]) Stil II, 335. KS. 297, 405.
[296]) Stil II, 338.
[297]) KS. 298.
[298]) KS. 296.
[299]) Stil I, 2.

flamme... gedacht wurden. Sie erhielten zwar sehr frühzeitig symbolische Bedeutung..., wurden aber zugleich in ihrer ursprünglichsten technisch-räumlichen Benutzung niemals ganz abgeschafft, sondern fuhren auch in diesem Sinne fort, bei späteren Umbildungen der architektonischen Formen als wichtige Agentien nachzuwirken".[300]) Es handelt sich also um eine konstruktiv-technische Auffassung des Ursprunges der Grundformen der Baukunst. Semper selbst hat den Vorwurf, das sei Materialismus, zurückgewiesen, wenn er sagt, seine Auffassung habe „nichts gemein mit der grob-materialistischen Anschauung, wonach das eigene Wesen der Baukunst nichts sein soll, als durchgebildete Konstruktion, gleichsam illuminierte und illustrierte Statik und Mechanik, reine Stoffkundgebung".[301])

Begreifen läßt sich Sempers Anschauung nur aus seiner historischen Betrachtungsweise, denn er sagt vom Materialismus: „Dieses Princip hat sich in der Römerzeit, wie es scheint, zuerst erhoben, konsequenter im sogenannten gotischen Baustile entfaltet und erst in der neuesten Zeit offen bekannt".[302]) sodaß er also dabei an das Ingenieurwesen denkt, das auch im gotischen Strebewerk nur Konstruktion sehen will. Vom griechischen Tempel aber heißt es: „Der hellenische Tempel ist g e b a u t... im vollendeten Isodomgemäuer und a u s g e s t a t t e t (ασκητον) nach dem in höherem struktur-symbolischen Sinne aufgefaßten... Prinzipe der Inkrustation, die eben durch diese Kombination von ihrem materiellen Dienste befreit wird, und nur als Trägerin des formalen Gedankens auftritt, während sie diesen zugleich durch das Verstecken der Steinfugen, des Baustoffes überhaupt, von letzterem gleichsam emanzipiert, sodaß die Form sich allein aus sich selbst und der in ihr liegenden organischen Idee erklärt".[303]) Semper bringt diese Entwicklung vom Ausdruck des Materials zur Entmaterialisierung mit der Entstehung der griechischen Kunst aus der ihr vorauf liegenden orientalischen Kunst zusammen. Mag das nun richtig oder falsch sein, – der griechische Tempel ist für ihn die Bewährung seines Grundsatzes, er allein verwirklicht den Sinn der Baukunst, denn die römische Kunst schon zeigt dies Prinzip nicht mehr, ganz zu schweigen vom Mittelalter. Der griechische Tempel, darüber hinaus überhaupt die Antike, bietet für Semper das prägnanteste Beispiel seiner Theorien, den Idealfall.

War nun die Polychromie der Ausgangspunkt dieser Theorie überhaupt gewesen, so ist der Tempel die Keimzelle für die Gedanken über das Wesen der Baukunst. Das Urerlebnis der griechischen

---

[300]) Stil I, 6.
[301]) Stil I, 6, 7. vgl. KS. 280/81.
[302]) Stil I, 7.
[303]) Stil I, 415 vgl. II. 374.

Kunst hatte sein ästhetisch-künstlerisches Gefühl geweckt, die Gesetze der Kunst waren am Griechentum zuerst erlebt worden und werden nun von griechischen Kunstwerken abstrahiert und auf andere Kunstkreise übertragen. Wie sehr dabei auch noch im „Stil" die ganze Herkunft der Elemente, Typen, Symbole von der Polychromie zu spüren ist, das zeigt der Nachweis, „weshalb die textilen Künste vorauszuschicken seien". Die textile Kunst gibt sich „dadurch gleichsam als Urkunst zu erkennen, daß alle anderen Künste, die Keramik nicht ausgenommen, ihre Typen und Symbole aus der textilen Kunst entlehnten, während sie selbst in dieser Beziehung ganz selbständig erscheint und ihre Typen aus sich heraus bildet oder unmittelbar der Natur abborgt".[304]) Die textile Kunst, Semper nennt sie auch „Bekleidung", konnte aber als Urkunst nur annehmen, wer über Sinn und Herkunft der Wanddekoration nachdachte.

„Das Prinzip der Bekleidung hat auf den Stil der Baukunst und der anderen Künste zu allen Zeiten und bei allen Völkern großen Einfluß geübt".[305]) Die Anfänge des Baues überhaupt fallen mit den Anfängen der „Textrin"[306]) zusammen. Bei der Abgrenzung des Innenlebens vom Außenleben ging der geflochtene Zaun, die gewebte Matte, jeder festen Wand voran.[307]) Bedenkt man aber, daß Semper „das Charakteristische dieser frühen Produkte der Industrie in deren strengen Festhalten an den Eigentümlichkeiten der Rohstoffe in Form und Farbe"[308]) sah, so ist der Zusammenhang mit der Polychromie wiederum deutlich.

Freilich kommt er so — wie gleich hier bemerkt sei — für die eigentliche Baukunst in eine heikle Lage. Er muß nämlich sagen: „Die Gerüste, welche dienen, diese Raumesabschlüsse zu halten, zu befestigen und zu tragen, sind Erfordernisse, die mit dem Raum und der Raumesteilung unmittelbar nichts zu tun haben. Sie sind der ursprünglichen architektonischen Idee fremd und zunächst keine formbestimmenden Elemente".[309]). Hier zeigt sich die Einseitigkeit der Theorie, — die auch zum Gegensatz zu Bötticher führen sollte — daß sie nämlich gerade wegen ihres Ursprunges nicht in der Lage ist, die „Wand" als „Mauer" zu begreifen, den Raum als Einheit zu erfassen. Die Erklärung der farbigen Wand aus der Verkleidung eines ursprünglichen Gerüstes begründet zwar die Farbigkeit der Wand, nicht aber die Struktur eines Baues.

Um aber die Übertragung der textilen Prinzipien auf die Baukunst zu verstehen, ist noch eine Voraussetzung nötig.

---

[304]) Stil I § 4.
[305]) Stil I, 204.
[306]) Textrin = Gewebelehre.
[307]) Stil I, 213.
[308]) Stil I, 90.
[309]) Stil I, 214.

Es wurde schon anläßlich von Sempers erster Schrift, sowie bei den „Vier Elementen" auf die Brücke hingewiesen, die hier von Griechenland zum Orient geschlagen wird. Im „Stil" aber heißt es nun: „Das bedeutendste Resultat dieser neuesten Eroberungen auf dem Gebiete der Kunstgeschichte (Polychromieforschung) ist der Zusammensturz einer verjährten Gelehrtentheorie, welche dem Verstehen der antiken Formenwelt unendlich hinderlich war, wonach hellenische Kunst als ein dem Boden Griechenlands urheimisches Gewächs betrachtet wird, da sie doch nur die herrliche Blüte, das letzte Bestimmungsziel, der Endbezug eines uralten Bildungsprinzipes ist, dessen Wurzeln gleichsam in dem Boden aller Länder, die vor alters die Sitze gesellschaftlicher Organismen waren, weit verbreitet sind und tief haften".[310]) Damit sind wieder Griechentum und Orient in engste Verbindung gesetzt, und es ist für Semper nur ein Unterschied der historischen Entwicklung, und damit des künstlerischen Wertes, ob er ein griechisches Kunstwerk betrachtet, oder ein orientalisches.[311]) Das Prinzip der Bekleidung und der Inkrustierung beherrscht auch die gesamte vorhellenische Baukunst, im griechischen Stile aber lebt es vergeistigt, struktiv-symbolisch, „der Schönheit und der Form allein dienend" fort.[312])

Die Bekleidung ist Dekoration, „Beides aber, Kunstform und Dekoration, sind in der griechischen Baukunst durch diesen Einfluß des Flächenbekleidungsprinzips so innig in eines verbunden, daß ein gesondertes Anschauen beider bei ihr unmöglich ist." Damit ist die gesamte griechische Kunst einseitig mit der Polychromie verknüpft. „Bei der häuslichen Einrichtung der Alten hatten die Tischler sehr wenig, die vestiarii (nach modernen Begriffen die Tapeziere) fast alles zu tun",[313]) denn das ursprünglichste auf dem Begriff „Raum" fußende formelle Element in der Baukunst ist, wie wir sahen, unabhängig von der Konstruktion.

Semper selber sagt, warum er so ausführlich die Verbindung von textiler Kunst und Architektur besprechen muß, damit dem Leser von der antiken Baukunst" ein farbig belebtes Bild vorschwebe".[314]) Wie auch immer die Untersuchung verläuft, sie geht aus von der Polychromie, oder findet zu ihr zurück. War aber die Polychromie überhaupt der Anlaß gewesen, das Prinzip der textilen Kunst voranzustellen, so ist es nun höchst eigenartig, wie die griechische Polychromie charakterisiert wird. In der Vermeidung alles unnötigen Hinweises auf das Materielle, in der Emanzipation der Form vom Stoffe, sieht Semper die Tendenz des griechischen Stiles,

---

[310]) Stil I, 205. [311]) Stil I, 206. [312]) ebd.
[313]) Stil I, 258. [314]) Stil I, 301.

gegenüber seinen asiatischen Vorläufern. „Die Farbe ... ist das vollkommenste Mittel, die Realität zu beseitigen, denn sie ist selbst, indem sie den Stoff bekleidet, unstofflich; auch entspricht sie in sonstigen Beziehungen den freieren Tendenzen der hellenischen Kunst. Die Polychromie ersetzt die barbarische Bekleidung mit edlen Metallen, die Inkrustationen, die eingelegten Edelsteine, die Getäfel und sonstigen Parerga, womit das asiatische Werk verschwenderisch ausgestattet ist".[315]) Was also bei den Asiaten noch am Materiellen, rein Stofflichem vorhanden ist, das durchdringen die Griechen nun geistig. Gerade in der Emanzipation vom Stoff, in der Befreiung vom Materialismus, liegt die Größe der griechischen Kunst.

So erfolgt die Stileinteilung der griechischen Kunst ganz aus dem Gesichtswinkel der stärksten Emanzipation, d. h. aber nach dem oben Gesagten auf Grund der Farbe. Das Althellenische (Stil I § 80) hat das plastisch-polychrome Prinzip der Verzierung, aber ein laxeres, reicheres, üppigeres, als dasjenige der späteren dorischen Kunst.[316]) Der „vollendete Stil" bringt die monumentale Wandmalerei und das damit verbundene Flächenornament.[317])

Der erste Band des „Stils" also, der die Urkunst, die textile Kunst, behandelt, ist, wie wir zusammenfassend feststellen können, ganz aus dem Gedanken der antiken Polychromie konzipiert. Zugleich wird aber in Verbindung mit Sempers historischer Entwicklungslehre hier das Griechentum als die höchste Vollendung der aus der textilen Kunst hervorgegangenen Bekleidungskunst in der Architektur gepriesen.

Aber wie auch gezeigt werden mußte, — diese Sempersche Theorie ist von vornherein zur Einseitigkeit bestimmt. War der „weiße Klassizismus" schließlich zu einer bloßen Formanschauung gekommen, so verführt nun umgekehrt die Polychromie dazu, alles nur aus der Farbe herzuleiten.

Die Gedanken über die textile Kunst waren aus Sempers Lieblingsgebiet, der Polychromie entwickelt,[318]) womit zusammenhängt, daß die archäologische Grundlage, die bei dem ersten Band des „Stil" so offenkundig war, beim zweiten mehr zurücktritt. Wenn auch die Ableitung der dort aufgeführten Techniken nicht durchweg auf das genaue Studium der Antike führt, so bleibt doch der höchste Preis des Hellenentums.

---

[315]) Stil I, 416. [316]) Stil I, 421. [317]) Stil I, 425.

[318]) Ihr gilt allein der erste Band des „Stils." Die anderen drei Künste werden weniger tiefschürfend abgehandelt, was nicht damit zu erklären ist, daß die einzelnen Künste nur in Beziehung auf die Architektur dargestellt werden. vgl. den Titel zum Stil.

Die Ableitung der Keramik aus dem Bedürfnis, wobei nach Semper die Griechen die technologischen Bedingungen am reinsten erfüllten,[319]) ihre Verwendung im Totenkult gilt ganz allgemein gleichermaßen für die Asiaten, die Primitiven, die Griechen. Der Unterschied beginnt erst im Ausdruck, den die Form an sich trägt.[320]) Es war auf Sempers Unterscheidung von Situla und Hydria schon hingewiesen worden. Dazu heißt es nun: „Wie bedeutsam tritt das schwebende, geistige und klare Wesen der quellverehrenden Hellenen schon aus dieser untergeordneten Kunstgestaltung symbolisch heraus, gegenüber der Situla, bei welcher das physische Gesetz der Schwere und des Gleichgewichtes einen ganz entgegengesetzten, aber dem Geiste des ägyptischen Volkes nicht minder entsprechenden, Ausdruck fand".[321])

Was nun Semper im Einzelnen zur griechischen Keramik vorbringt, hat zum Teil heute noch Geltung, sofern es seine Klassifikation der Gefäßtypen angeht, was er aber von der Geschichte der Vasenmalerei weiß, ist längst überholt und richtiggestellt. Nur um Sempers Anschauungen zu zeigen, sei kurz darauf eingegangen. Er kennt, wie überhaupt seine Zeit, weder einen Unterschied zwischen geometrisch und figürlich, noch zwischen schwarzfigurig und rotfigurig und unterscheidet lediglich oligochrome und polychrome Keramik, mit letzterer Bezeichnung die weißgrundige Ware vor allem die sogenannten weißgrundigen Lekythen aussondernd. Seine Einteilung in archaischen und hellenischen Stil ist für uns willkürlich und entbehrt jeder historischen Grundlage. Zum Archaischen rechnet Semper, soweit seine ganz allgemein gehaltenen Angaben das feststellen lassen, alles Geometrische, Orientalisierende, Protokorinthische, Korinthische, Bucchero. Für die obere Grenze technisch entscheidend ist die Einführung der Töpferscheibe, und der „Glasur" (Lustre).[322]) Zum hellenischen Stil rechnet Semper die schwarzbunte Ware, die schwarzfigurige, die rotfigurige. Technisch entscheidet die Verbesserung des „Lustre" (Firnis), wobei Semper allerdings noch nicht erkannte, daß nur der schwarze Firnis der guten Zeit angehört, der grünlich schimmernde aber eine Verfallserscheinung war.[323])

Die Tektonik, „die Kunst des Zusammenfügens starrer, stabförmig gestalteter Teile zu einem in sich unverrückbaren Systeme",[324])

[319]) Stil II, 119.
[320]) Stil II 2 f.
[321]) Stil II, 5.
[322]) Stil II, 134 ff. 130.
[323]) Stil II, 135, 141, zu diesen Beobachtungen Sempers, die sehr unklar bleiben, vgl.: L. Hussong: Zur Technik der att. Gefässkunst. Diss. 1928. S. 38 ff.
[324]) Stil II, 199.

hängt auch wieder aufs engste mit Kunstformen der Antike zusammen. Denn die Tektonik des Steines ist die eigentlich monumentale Tektonik, die gerade Grundlage der antiken Baukunst ist.[325]) Der Tempel ist ein „Pegma", ein „Gezimmer".[326])

Dieser ganze Gedankengang ist angeregt von jener bekannten Lehre Vitruvs, daß der Steinbau nur eine Nachahmung einer älteren Holzarchitektur sei, ein Problem, das für die antike Architektur genau so brennend ist, wie für die romanische.[327]) Da Semper in endgültigen Formen Materialformen sieht, d. h. solche, in denen ein Material seinen reinsten Ausdruck erlangte, kann er den Tempel gar nicht als eine versteinerte Holzhütte ansehen. Holzstil kann zum Steinstil direkt gar nicht werden.[328]) Und darum ist die Laubhütte nicht Vorbild des Tempels, sondern dessen Motiv, d. h. sie hat mit ihm nur die sinnhafte Bezogenheit auf den Kult gemein. Diese Urhütte — gezeigt an einer „Karaibenhütte", die Semper auf der Londoner Weltausstellung 1851 sah — vereinigt alle Elemente der Baukunst schon in sich.[329]) Freilich übersieht die Sempersche Theorie gerade hier eines: bei der Karaibenhütte, überhaupt beim primitiven Haus, ist der Herd der Mittelpunkt. Im griechischen Tempel aber fehlt im Inneren der Altar, denn der steht v o r dem Tempel. Die Übertragung des Motivs bezieht sich also nur auf die drei äußeren Elemente, in deren Verbindung eben das Prinzip der Tektonik beruht. Dabei betont Semper in allgemein-formeller Hinsicht die geistige Überlegenheit der Griechen, denn genau so, wie der Tempelbau die Vollendung der Steintektonik bedeutet, so hat „die hellenische Formensprache" der Tektonik der Geräte, dem Kunstgewerbe, „den geistvollsten Ausdruck verliehen", denn „die hellenische Tektonik ist in ihrem Prinzipe identisch mit dem Prinzipe der schaffenden Natur, weil sie den Begriff jedes Gebildes in seiner Form ausspricht.[330])

Man sieht gerade an der zuletzt erwähnten Äußerung deutlich, wie sehr Sempers ganzes Denken im Banne des antiken Formerlebnisses liegt, denn dieser Begriff der Tektonik konnte nur gewonnen werden aus einer sehr intensiven Analyse des Wesens des

---

[325]) Stil, II, 253 ff. [326]) Stil II, 200.

[327]) Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, 2. Aufl., I S. 35, 39. vgl. KS. 283/84. J. Strzygowski, Spuren indogermanischen Glaubens in der Kunst 1936, S. 43; 457, behauptet, die Lehre von der Anfänglichkeit der Steinkunst sei ein typisch „humanistischer" Irrtum, wobei ihm freilich entging, daß u. a. Winckelmann und A. Hirt, beide doch gewiß Humanisten, an die Priorität des Holzbaues glaubten.

[328]) Stil I, 403. II, 238. [329]) Stil II, 263. KS. 294. 383.

[330]) Stil II, 227. 234. KS. 323.

antiken Kunstgewerbes, aus der Erkenntnis des dynamischen Wertes der antiken Kunstformen. Ausdrücklich wird das Princip der Tektonik auf den hellenischen Baustil — und das heißt bei Sempers Einstellung auf griechische Kunstweise ganz allgemein — bezogen.[331])

Die Stereometrie, die vierte der Haupttechniken, endlich ordnet sich dem Element „Terrasse" zu. Der „Herd" aber ist die stereometrische Grundform.[332]) Darüber hinaus: einerseits „die Steinmauer und die Mosaikdecke, beides Werke der Stereometrie, fallen zugleich in das Gebiet derjenigen ausgedehnten und wichtigen Technik, die den Stoff des ganzen ersten Bandes dieser Schrift ausmacht",[333]) d. h. der textilen Kunst. Andererseits „die Glyptik (Kunst des Steinschneidens) führt die Stereometrie in den Bereich der Keramik. Der hellenische Marmortempel ist Stereometrie nach Grundsätzen der Tektonik .... In allem ist die Stereometrie genau betrachtet nur eine sekundäre Technik".[334]) Semper bezeichnet die Architektur einmal als die fünfte Klasse der Kunstindustrie,[335]) setzt sie also neben oder über die uranfänglichen Kunstübungen.

In dieser Definition zeigt sich das Wesen des Architekten, der seine Kunst — denn Stereometrie in weiterem Sinne ist Baukunst — in Verbindung mit den anderen Künsten sieht. Es ist genau das, was Semper schon 1834 gemeint hatte, wenn er vom Architekten als „Choragen" sprach. Es wird darauf noch anläßlich der Analyse des Begriffes Gesamtkunstwerk bei Semper zurückzukommen sein. Hier muß nur betont werden, daß damit die Prinzipien der Architektur ganz aus dem Wesen der antiken Baukunst gewonnen sind.

Was Semper zur Geschichte der Stereometrie als Kriterien der Gruppenbildung angibt, das ist gleichfalls nur erklärlich aus einem Denken, das seine Maßstäbe an griechischer Baukunst findet. Bogen und Gewölbe nämlich trennen die griechische Baukunst von allem was ihr folgt. Die eigentlich griechische Baukunst hört mit der Einführung dieser beiden Konstruktionsformen auf.[336]) Das ist ein alter Gedanke des Klassizismus, bei Schinkel schon haben wir ihn angetroffen, Heinrich Hübsch hat sich ausführlich mit dieser Frage befaßt. Wesentlich aber ist, was Semper aus dieser Problemstellung folgert. Die Antike gab „melodische Klarheit und Plastizität",[337]) — man beachte wie sehr dies aus klassizistischer Sehweise gesagt ist — die Anwendung von Bogen und Gewölben aber gab der Baukunst erst „die wahren Mittel zur Entfaltung jener großartigen Symphonie der Massen und Räume, die sie wohl schon

[331]) Stil II, 233. [332]) Stil II, 335 f. [333]) Stil II, 334.
[334]) Stil II, ebd. [335]) KS. 284. [336]) Stil II, 370 f.
[337]) Stil II, 371.

frühzeitig erstrebt hatte . . . , wozu ihr aber vor der Adoption des Gewölbes die durch stoffliche Schranken beengte Steintektonik den Dienst versagte".[338])

Der Gedanke einer Symphonie der Massen und Räume ist für den Klassizisten hellenischer Richtung unmöglich, weil die griechische Kunst keine Raumkunst ist. Fassen aber konnte ihn derjenige, dem die gewaltigen Ruinen der Maxentiusbasilika, des Colosseums, dem auch die Bauten der Renaissance Erlebnis geworden waren. Wir treffen damit einen Punkt, der für den Zwiespalt zwischen dem Praktiker und Theoretiker Semper fundamental wichtig ist.

Auf die Einzelheiten dessen, was Semper zur griechischen Baukunst vorbringt, soll hier nicht eingegangen werden. Die Grundhaltung allein schon entscheidet für Sempers klassizistische Einstellung, und es kann uns daher gleichgültig sein, daß die einzelnen archäologischen Fragestellungen oft veraltet sind.

Nur ein Punkt mag betont werden. Wie Semper schon in der Farbe am Tempel eine Emancipation vom Stoffe gesehen hatte, so nimmt er nun auch an, daß sich von der Stereometrie her gesehen, die monumentale Form vom Stofflichen befreit, und damit vollendet. D. h. die künstlerische Gestaltung zeigt sich in der geistigen Durchdringung des Stoffes. Er schließt sich damit dem Klassizismus an, nur daß dieses persönliche schöpferische Moment bei Semper eine geringere Rolle im Rahmen des Ganzen spielt. Was er von der Ausdruckskraft der griechischen Architektur sagt, entspricht genau dem, was Winckelmann „edle Einfalt und stille Größe" nannte. In architektonische Begriffe umgesetzt sieht auch noch Semper die Antike so. Der Gedanke der Emanzipation vom Stoffe konnte nur aus einer solchen Anschauungsweise erwachsen, denn er gilt kaum für andere Kunstkreise. Für römische Kunst, die in ihrer Monumentalität die Massen eher bewältigt kann dieser Gedanke ebensowenig passen, wie für die Kunst des Mittelalters, die im Romanischen die Stofflichkeit des Materials betont, in der Gotik aber leugnet. Diese oberflächliche Gegenüberstellung mag dazu dienen, zu zeigen, wie die Form des Semperschen Denkens völlig von griechischer Kunst bestimmt wird.

Überblicken wir nun den „Stil" als Ganzes, so zeigt sich uns: nur aus der innigen Berührung mit der Antike ist dieses System entstanden. Erst das befruchtende Urerlebnis antiker Kunst brachte in Semper dieses alles zum Reifen. Das künstlerische Erlebnis des griechischen Tempels, sowie das eigenartige Stilphänomen der an-

[338]) Stil II, ebd.

tiken Polychromie, die vorher nicht genügend beachtet war, das sind die eigentlichen Formkräfte seiner Anschauungen. Wir dürfen dabei nur nie vergessen, daß die beiden ersten Bände des „Stil" zwar ein in sich geschlossenes Ganzes bilden, aber doch nur Vorbereitung sein sollten für einen dritten, der Baukunst gewidmeten, der bekanntlich nie erschienen ist.[339]) Ersatz dafür müssen die „Vier Elemente" und Sempers letzte Schrift, sein 1869 gehaltener Vortrag „Über Baustile" bieten, vor allen sind auch diese beiden Bände des „Stil" voll von Anspielungen auf die Architektur, sie zielen geradezu auf sie hin, denn, wie schon in seiner ersten Schrift, sieht Semper in der Architektur das Gesamtkunstwerk, an dem alle Künste beteiligt sind.

2. Das Gesamtkunstwerk.

Die Eigenart des Gesamtkunstwerkes liegt in der Vereinigung der Grundelemente und Urtechniken an einem Gegenstand, so daß die Architektur schlechthin dieses Gesamtkunstwerk ist.

In der ersten Schrift vom Jahre 1834 hieß es: „Auf Monumenten waren die Künste berufen, bald im schönen Wettstreit sich einzeln zu zeigen, bald in mannigfaltigen Verbindungen gemeinsam im Chor zu wirken. Der Architekt war Chorage, er führte sie an; sein Name schon sagt es. Er ward gewählt aus der Mitte der Künstler, weniger wegen durchgreifender Meisterschaft in allen künstlerischen Vorzügen, sondern vielmehr wegen der besonderen Gabe des Überblicks, des Verteilens der Kräfte, des richtigen Auges für Verhältnis und Ökonomie der Mittel. So überschaute er mit unparteiischem, noch nicht durch Theoriewesen geschwächtem Auge das Ganze und fand willigen Beistand von allen Künstlern, die noch nicht zu Dekorationsmalern und Stuccaturarbeitern sich herabwürdigten, wenn sie dem Architekten gehorchten".[340]) Und in den „Vier Elementen" wurde an Quatremère de Quincy gerühmt, daß er den Beweis geführt habe, daß an den griechischen Meisterwerken „die drei bildenden Künste unterstützt von den mehr technischen Künsten in so inniger Vereinigung zusammenwirkten, daß ihre Grenzen völlig verschmolzen waren und sie in einander aufgingen".[341]) In seiner letzten Schrift spricht Semper von den Künsten „unter der Hegemonie der Baukunst".[342]) Am deutlichsten aber wird der Gedanke eines Gesamtkunstwerkes in einem der Londoner Vorträge formuliert. „Architektur ist das Zusammenwirken aller Kunstzweige für eine große monumentale Wirkung und nach einer leitenden Idee".[343]) Das

[339]) Vgl. das Vorwort zum „Stil" (2. Aufl.!) und das zu den KS.
[340]) KS. 225.
[341]) Vier Elemente S. 1.
[342]) KS. 396.
[343]) KS. 344.

Gesamtkunstwerk schlechthin bietet dann die griechische Baukunst, in der Kunstform und Dekoration so innig verbunden in eins sind, daß ein gesondertes Anschauen beider bei ihr unmöglich ist.[344]) Unter Dekoration aber verstand Semper: Anwendung der anderen Künste an der Baukunst, so daß die Baukunst „in dem griechischen Säulenhaus .... das in sich Vollkommenste geschaffen" hatte.[345])

War bei Schinkel das Gesamtkunstwerk entwickelt aus dem Einsatz der gesamten Persönlichkeit, war das Gesamtkunstwerk der Romantik die gedankliche Konstruktion aller Künste in einer Idee gewesen, so ist nun bei Semper das Gesamtkunstwerk der planmäßig geführte Einsatz aller Kunstmittel an einem Werk. Mit der Romantik verbindet Semper die Vorstellung einer unter den Künsten führende Kunst. Sei das nun wie bei Runge die Malerei, bei Wagner die Musik, besser das „Drama", — in seinem Sinne gebraucht. Will man diese Vorstellungen aber mit der Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts verbinden, so repräsentiert Schinkel den humanistisch denkenden Bildner der Goethezeit, die romantische Richtung, und insbesondere Wagner, eine Anschauungsweise, die eine reale Verbindung aller Kunstzweige sucht, und dabei übersieht, daß diese Vereinigung „immer nur ideell im Bewußtsein stattfinden kann",[346]) weil sonst das Spezifische, das jede Kunst als solche zu sagen hat, verlorengeht. Mit andren Worten: daß die Vereinigung mehr ein Akt des Kunstaufnehmenden, als des Künstlers ist. Semper schließlich zeigt den an Material und Historie erzogenen Praktiker. Es ist mehr als nur ein Zufall, daß für Semper die Londoner Weltausstellung von 1851 entscheidend wurde. Ohne diesen Eindruck wäre sein Denken im rein Archäologischen befangen geblieben, durch den Antrieb aber, den diese Ausstellung gab, erhielt es die kunstgewerblich praktische Richtung. Und kunstgewerblich-praktisch ist auch seine Anschauung vom Gesamtkunstwerk, genau wie die der Engländer, die sich irgendwie auch an der Ausstellung entzündet haben muß, vor allem bei William Morris und Ruskin. Kunstgewerblich nenne ich diese Theorie des Gesamtkunstwerkes darum, weil dieses ganze System aus dem Kunstgewerbe kommt, letztlich aus der Weberei, deren Principien auf die Architektur übertragen werden.

Auch Sempers Anschauung vom Gesamtkunstwerk verrät allzu klar die zwiespältige Herkunft aus der zutiefst erlebten Antike und der täglichen praktischen Erfahrung.

[344]) Stil I, 211.

[345]) KS. 421. Sehr ähnlich der Anschauung Sempers das Gesamtkunstwerk der bildenden Künste Schellings. vgl. J. M. Wagner. Ber. üb. d. äginet. Bildwerke. 1817. S. 220 Anm.

[346]) Fiedler, Schriften zur Kunst II, 399.

Diese zwiespältige Abstammung der gesamten Kunstanschauung aus Historie und Technik, zeigt sich am schärfsten in Sempers letzter Schrift, dem Vortrag „Über Baustile" aus dem Jahre 1869. Einerseits nämlich sind in dem Wort „Stil" die „technischen und persönlichen Momente der Entstehung eines Kunstwerkes angedeutet".[347]) Andererseits sind die Künste unter der Hegemonie der Baukunst die symbolische Verbildlichung der jeweiligen sozialen, staatlichen und religiösen Systeme,[348]) so daß jeder Baustil Historie und Technik spiegelt, ganz abgesehen vom Individualstil des einzelnen Künstlers.[349])

Dort wo die Antike die absolute Norm der Kunst war, konnte das Historische gar nicht so zum Problem werden, wie das hier in Sempers Vortrag über Baustile der Fall ist. Reiner Klassizismus ist „geschichtslos". Goethe liest Homer, um die Last der Jahrtausende für Augenblicke zu vergessen. Immer mehr offenbart sich uns der durch Sempers ganzes Denken und Schaffen hindurchgehende tiefe Zwiespalt: hier der absolute Preis der Antike, das Griechentum angeschaut als die höchste Kunst, — dort das Problem der Geschichte, wie auch das der Technik, die Forderung des Tages.

3. Semper und Bötticher.

Man begreift die tiefe Tragik dieser Problemstellung sofort, wenn man Semper einmal Karl Bötticher, dem anderen großen Architekturtheoretiker des 19. Jahrhunderts gegenüberstellt.

Semper war Praktiker, Bötticher Theoretiker, Semper ein kunstgewerblich denkender Architekt, Bötticher ein architektonisch denkender Systematiker. So ergeben sich mannigfaltige Berührungspunkte, wie auch Unterschiede. Sowohl die „Tektonik der Hellenen", Böttichers Hauptwerk, wie auch Sempers Schriften sind voll von teils direkten, teils indirekten Anspielungen aufeinander, — beide aber sind sich einig im höchsten Preis des Griechentums.

Bötticher setzt einseitig einen Weg des Schinkelschen Denkens fort: er feiert bei den Griechen die Vollendung der Tektonik. Er denkt räumlich-massenmäßig. Er kann „Werkform" und „Kunstform" trennen, weil ihm die Dekoration nur ein dem räumlich-körperlichen Gefüge Anhaftendes ist.[350]) Das aber ist, obwohl Bötticher seiner Ausbildung nach praktischer Architekt war, eine Abstraktion, zu der er kommt, weil er immer vom fertigen Werk, vom

---

[347]) KS. 403. [348]) KS. 397. [349]) KS. 401 ff.

[350]) Hier scheinen mir bei B. Ansätze zu Schmarsows Gedanken von der „Architektur als Raumgestalterin" zu liegen.

Gebauten ausgeht, das er als ein Ganzes ansieht. Semper sieht die Teile, die Elemente. Er sucht die genetischen Gesetze, Bötticher die tektonisch-struktiven. So aufgefaßt ist für Bötticher der Tempel als „räumlicher Apparat", als „bedeckter Raumbau, der Gipfel aller tektonischen Leistungen,[351]) während Semper im Tempel „eine monumentale Kapsel für das Heiligtum"[352]) erblickt, also eine riesig dimensionierte kunstgewerbliche Form. Darum werden für Bötticher die Gesetze der Tektonik in der Architektur ausgebildet und gehen von da auf Malerei, Plastik und Kunstgewerbe über,[353]) während bei Semper die Einzelkünste vor der Architektur die Stilgesetze ausbilden. Gegen diese Auffassung hat sich Bötticher in der zweiten Auflage der „Tektonik", die ja nach der ersten des „Stil" erschien, auch ausdrücklich gewandt. Er spricht von der Ansicht Vitruvs, daß die Rhabdosis der jonischen Säule von dem Fallen und den Falten des langen jonischen Frauengewandes abgeleitet sei, und bemerkt dazu: „Eine Steigerung der vitruvianischen Fiktion bis zur Ironie auf den gesunden Verstand bieten jüngste Auslassungen neuerer Zeit, die weder von einem statischen Verhältnisse in dem baulichen Gliedersysteme, wie im Körper der Geräte wissen, ... vielmehr der ganzen kunstwerklichen Erscheinung nur in der mutmaßlichen Verwendung von bunten Geweben und Mustern der ‚Textilen Kunst' suchen, um hieraus den sog. ‚Stil' in der alten Baukunst entspringen zu lassen".[354]) Es ist eindeutig, daß hier nur Semper gemeint sein kann, wenn der Name auch nicht genannt wird.

Weil Bötticher in den raumbildenden Elementen nur die Glieder des Raumbaues sieht, spielen für ihn die Gelenkpunkte, die Verbindungsstellen dieser Glieder eine fundamental wichtige Rolle. Ihre Kennzeichnung erhält symbolischen Wert für das dort zum Ausdruck kommende Kräftespiel, während Semper gar nicht auf diese Weise „dynamisch" denkt, sondern genetisch-historisch.

Man muß diesen grundlegenden Unterschied des Denkens betonen, um zu erkennen, daß Semper und Bötticher innerlich einander fremd waren. Man hält sich zu sehr an gewisse Übereinstimmungen, wenn man sie immer nebeneinander stellt. Alle diese Übereinstimmungen liegen nur im Einzelnen. Vor allem die Antike an sich, die Antike in ihrer geschichtlichen Bezogenheit wird von beiden ganz verschieden beurteilt. Von Semper war hier schon ausreichend die Rede. Von Bötticher aber ist zu sagen: er verabsolutiert die Antike vollständig,[355]) nichts gilt neben ihr, vor allem glaubt er

[351]) Tektonik (immer zitiert nach der 2. Auflage.) S. 4 ff.
[352]) Stil II, 390.
[353]) Tektonik. S. 6. und 30.
[354]) Tektonik S. 37.
[355]) Tektonik S. 19, 26 156.

an die unbedingte Autochthonie alles Griechischen,[356]) was (in der zweiten Auflage der „Tektonik" zumindest) für seine Zeit eine böse Mißachtung aller archäologischen und historischen Forschungsergebnisse bedeutete. Er erkennt dem Orient nicht zu, selber Kunstformen geschaffen zu haben.[357]) Diese Auffassung enthält den ganzen Gegensatz Böttichers zu Semper, sie klärt auch Sempers Stellung innerhalb der geistigen Entwicklung des 19. Jahrhunderts. Bei Bötticher ist das noch im Klassizismus eines Schinkel und Klenze aktive Schaffen erstarrt zum leblosen, bevormundenden System, bei Semper aber hat sich mit der Zeit, mit dem Fortschritte, mit der Entwicklung auch das System gewandelt. Semper versucht zweierlei. Das was er in seiner Jugend als bestimmend und erziehend erlebte, will er verbinden mit den neueren Forderungen der Praxis einerseits, mit den neuen historischen Erkenntnissen andererseits. Darum ist Sempers „Stil" ein großartiger praktischer Reformversuch des Klassizismus, Böttichers Tektonik nur der Traum eines Gelehrten, dem keine Realität mehr entsprach.

4. Die Bedeutung der Antike für Sempers Renaissancebegriff.

Gerade das, was wir für Semper aus dem Gegensatz zu Bötticher gewannen, erklärt nun ganz den Zwiespalt in ihm. Er muß einmal die Allgemeingültigkeit des Hellenentums aufheben, weil die Funde in Kleinasien, Ägypten, Italien Brücken zu den anderen Kulturen des Mittelmeerkreises schlugen. Er muß aber auch das alte Rom und die Renaissance aus denselben historischen Gründen in den Kreis seiner Betrachtungen ziehen. Auch praktische Gründen zwangen ihn dazu. Wir hatten im ersten Kapitel gesehen, wie der Klassizismus schließlich zersetzt wurde, durch die „Romantik", d. h. die Begeisterung für das Mittelalter, ferner durch Technik, Fortschritt, Bedürfnis.

Wollte man aber das antike Kunstgut lebendig erhalten, wollte man in den erlebten Formen weiter gestalten, so konnte das nur geschehen in einer Umformung und Erweiterung. Es war Sempers großartiger Gedanke, in der Renaissance diese keimfähige Erweiterung zu sehen und an sie anzuknüpfen. Den Barock mußte er, trotz aller antiken Morphologie, ablehnen, weil er nach Schulung und Sehweise ihn in seinem Wesen gar nicht erkennen konnte, weil er an ihm nur das sah, was nichts mit der antiken Tradition zu tun

[356]) Streiter, Karl Böttichers Tektonik, S. 115.
[357]) Tektonik S. 27.

hatte.[358]) Er mußte also den Barock gleichsam aus der historischen Entwicklung ausstreichen, mußte wieder direkt an die Renaissance anknüpfen, um sie erweitern zu können. Beispiel dafür ist das erste Dresdner Theater.

Das Mittelalter wurde von Semper abgelehnt. „Das jetzt besser erkannte Mittelalter mit seiner romantischen Architektur und Kunst im Allgemeinen, führt uns durch Vermittlung des Römertumes wieder auf das uralte Bildungsprincip zurück, zeigt sich aber zugleich im entscheidensten Kampf gegen dasselbe, und in beiden Beziehungen ist das Mittelalter zu der richtigen Auffassung und Schätzung der Antike notwendig, während es sich gleichzeitig aus sich selbst nur ungenügend, vollständig erst durch diese Vergleichung mit der Antike erklärt".[359])

Schon die erste Schrift von 1834 hatte erkannt, daß der Renaissance eine besondere Bedeutung zukomme, daß sie zuerst unter allen historischen Stilen eine zeitgemäße Neuschöpfung der Antike bedeutet habe.[360]) Die „Vier Elemente hatten das nur verstärkt ausgesprochen. Und im „Stil" spricht Semper einmal von „der großartigen Überlegenheit der Renaissancekunst . . . , welche sie über alles Vorherdagewesene, mit Einschluß sogar der höchsten Kunst der Griechen, stellt".[361]) Das aber ist gesagt, nicht im Hinblick auf die formellen Principien, sondern die technisch-historischen. Es war für den Klassizismus schon immer ein hartes Problem gewesen, sich mit den der griechischen Antike unbekannten Gewölben und Bogen abzufinden. Semper begründete nun das Fehlen des Gewölbes gerade in der Eigenart des griechischen Baustiles, der nicht den Gedanken an materielle Schwere aufkommen lassen wollte, sondern Sinnbild der absoluten Ruhe war.[362]) Noch Schinkel, der in echt humanistischer Weise Form und Idee verband, hatte aus dem Inhalt des Kunstwerkes erklärend, das Gewölbe bei den Römern sinnlos gefunden. Nun aber entdeckte Semper Rom. Ihm sind die Römer die eigentlichen Begründer, wenn auch nicht die Erfinder der großartigen „Raumeskunst", die er auch in seiner Zeit für anwendbar hält.[363]) Rom aber wird ganz von der Renaissance her gesehen und erlebt. Rom ist nicht wie Griechenland Schöpfer einer eigenwertigen Kunst, sondern nur Vorbereitung der Renaissance. Die Renaissance aber, die ihre Gesetzlichkeit aus der Antike ableitet vereint so beides:

---

[358]) Padtberg E. Die Beurteilung der Barock-Architektur. Diss. Münster 1927. S. 7—9.
[359]) Stil I, 206.
[360]) KS. 223.
[361]) Stil II, 457. vgl. auch I, 479.
[362]) Stil II, 234.
[363]) Stil II, 375 ff.

Erfüllung der praktischen Forderungen und Regulierung der Form durch die Antike.

Der Zwiespalt in Sempers Theorie und Praxis ist also Abbild des Glaubens an die Herrlichkeit der Antike, deren direkte Wiederbelebung im Widerspruch steht zu den Erfordernissen des Tages. Der Widerspruch ist ein äußerlicher, wenn man an das allem Schaffen Sempers zu Grunde liegende Substrat der Antike denkt, denn letztlich formt die Antike seine Kunst, auch durch die Renaissance hindurch. Seine Schriften gelten der Analyse dieser Antike, sie wollen ihre Vorbildlichkeit erzieherisch erweisen, seine Bauten aber wollen sie praktisch weiterbilden. Aber dieser Widerspruch ist ein tiefgreifender, Sempers Werk überhaupt auflösender, wenn man bedenkt, daß die Infragestellung der Wirklichkeitsnähe der Antike in Wahrheit ein Aufgeben der Antike ist. In der Theorie die Antike über alles zu preisen, sie aber praktisch nicht mehr verwirklichen zu können, ist ein unheilbarer Widerspruch. Es ist kein Zufall, sondern innerste Notwendigkeit, daß der dritte Band des „Stil" nie erschienen ist. Was Semper in den Elementen der Künste dargelegt hatte, die schöpferische Urkraft der Antike, das konnte er nie und nimmer als Praktiker für eine moderne Baukunst in der gleichen Weise behaupten.

5. Semper und der Klassizismus.

Es ist endlich noch zu fragen, in wie weit die in den ersten beiden Kapiteln dieser Arbeit aufgezeichneten Formkräfte des Klassizismus bei Semper noch wirksam sind.

Der Unterschied zu Schinkel ist besonders deutlich: es fehlt bei Semper völlig das Individuell-Schöpferische. Das hat man schon im vorigen Jahrhundert gespürt. Konrad Fiedler schrieb einmal an Adolf von Hildebrand: „... mir scheint, daß bei Semper alle individuelle Erfindung und Kühnheit untergegangen ist unter seiner historisch-künstlerischen Bildung, die er allerdings in höchstem und auch in bestem Maße besitzt... wenn er die Entstehung architektonischer Formen entwickelt, so spielt bei ihm die individuelle Künstlerschaft nie eine Rolle, es ist niemals unmittelbare Erfindung, freie künstlerische Tat, sondern Ableitung, Neuformung etc.".[364] Diese Betonung des Historisch-Entwicklungsgeschichtlichen hat eine gegenüber Schinkel völlig veränderte Betrachtungsweise zur Folge. Stand bei Schinkel die persönliche Neuschöpfung der Antike voran, erstrebte er die sinnlich-sittliche Wirkung der Kunst, so wollte Semper nun in

[364]) Fiedler an Hildebrand am 10. 12. 1875, bei einem Hinweis auf das neue Dresdner Theater. Ad. v. H. Briefwechsel mit Conrad F. herausg. v. G. Jachmann. Dresden. o. J. S. 54.

einer bestimmten Art nur die stilistische Vorbildlichkeit der Griechen didaktisch erweisen. Darum ist Schinkels Klassizismus in gewisser Weise umfassender, er ist vor allem reiner, weil ihm Sempers historisches Bewußtsein in diesem Maße fehlte. So konnte jener bei Semper aufgezeigte Zwiespalt gar nicht entstehen.

Was aber Semper fest an den Klassizismus bindet, ist seine Arbeitsweise, jene von den Engländern geschaffene Verbindung zwischen Architektur und Archäologie. Von Stuart und Revett zu Semper führt eine gerade Linie.

Typisch klassizistisch ist auch seine Architekturauffassung, die die Materie und ihre Verbindung als das Primäre für die Baukunst ansieht, nicht aber den Raum. Die Architektur als Raumgestalterin im Sinne Schmarsows — der diesen Gedanken in ausdrücklichem Gegensatz zu Semper formulierte[365]) — gibt es für ihn genau so wenig wie für Schinkel.[366]) Und doch unterscheidet er sich in charakteristischer Weise vom Hochklassizismus. Dessen Theoretiker sahen im struktiven Gliedersysteme des Baues, allenfalls auch in der plastischen, körperlichen Erscheinung das Wesentliche. Semper, unter dem Einfluß der Polychromieanschauung, sucht die „Tektonik" durch die „Textur",[367]) das Gliedersystem durch das Wandsystem zu ersetzen. Das ist kein prinzipieller Gegensatz, weil Semper dabei im Rahmen der nur die Teile wertenden Betrachtungsweise bleibt, aber er zeigt deutlich den Fortschritt vom „weißen" zum „polychromen" Klassizismus. Genau genommen liegt hier die letzte begriffliche Trennung dieser beiden Phasen.

Die andre Seite des Semperschen Klassizismus möchte ich einen kunsthistorischen Klassizismus nennen. Sein historisches Denken spielt sich in Formen ab, die durch das Urerlebnis der griechischen Antike geprägt sind. Dies betrifft weniger seine Gestaltung, als vielmehr seine Gesinnung. Aus diesem Geiste erwuchs der „Stil", der also nichts weiter ist, als das Bemühen, den eben zu Ende gegangenen, lebendiger, schöpferischer Unmittelbarkeit entbehrenden Klassizismus in einer auf praktische Erziehung, und das heißt Neubelebung, hinzielenden Wissenschaft wieder zu erwecken. Damit steht Semper mit J. Burckhardt, Riegl, Wickhoff und allem, was an diesen Namen hängt, in einer Traditionskette. Versuche der Hochklassizis-

[365]) vgl. die interessante Diskussion zu diesem Thema zwischen R. Streiter und dem praktischen Architekten Illert in dem „Centralblatt der Bauverwaltung". 1896/7.

[366]) vgl. D. Frey ZfÄsth. 1925. S. 65.

[367]) vgl. Frankl. Stilgattungen und Stilarten. ZfÄst. 1925. S. 105. Frankl's Ausdruck „Textur" entspricht Sempers wenig schönem Terminus „Textrin".

mus, wenn er über sich nachdachte, sich selber die absolute Gültigkeit der Antike zu beweisen, so will nun Semper begrifflich die reinste Ausprägung aller künstlerischen Prinzipien an der Antike historisch aufzeigen, um erneut zu ihrer Nachfolge zu führen.

Dabei gilt es zu bedenken, daß der 1804 geborene Semper generationsmäßig durchaus noch dem Klassizismus angehört. Erziehung und Bildung wurden durch ihn bestimmt: das humanistische Gymnasium, das Studium in Göttingen, die Reise in den Süden: das wurden die entscheidenden Bildungsmomente für Semper. Karl Ottfried Müller war sein eigentlicher Lehrer. Ein paar Sätze, die Müller als Vorrede zu einem kleinen Buche über Polychromie für einen anderen seiner Schüler, den Architekten Wiegmann, schrieb, mögen dafür sprechen. „Während der schon ziemlich langen Reihe von Jahren, in denen es mir obliegt, auf unserer Universität die Archäologie der Kunst zu lehren, muß ich bekennen, selten von seiten meiner Zuhörer so viel Anregung und Aufmunterung erhalten zu haben, als da der Verfasser dieser Schrift, zugleich mit einem anderen jungen Architekten, der seitdem in unseren Landen bereits Gelegenheit gehabt hat, den edlen und selbständigen Geist seiner Architektur in trefflichen Werken zu entfalten, an diesen Vorlesungen teilnahm, und im vertraulicheren Gespräche, bei der Durchmusterung architektonischer Werke, mich durch manche eingeworfene Bemerkung zu genauerer Überlegung der technischen Schwierigkeiten und künstlerischen Motive veranlaßte. Wie ich mich meinen lieben Zuhörern von damals noch nach Jahren verpflichtet bekenne, so wird es auch sie gewiß niemals gereuen, der Kunst des Altertumes damals ein so eifriges Studium zugewandt zu haben. Wenn auch die Absicht oder der Erfolg dieser Studien nicht gerade der gewesen ist, den antiken Baustil mit allen seinen nationalen Eigentümlichkeiten in der Gegenwart herzustellen, so ist doch gewiß in unserer Zeit, in der das wissenschaftliche Bewußtsein sehr oft das natürliche Gefühl früherer Zeiten ersetzen muß, auch für den Künstler von höchster Wichtigkeit, den organischen Bau der Kunst in der alten Welt, die jetzt abgeschlossen vor uns liegt, erkannt zu haben, um nach denselben ewig wahren Gesetzen sich die richtigen Formen für unsere heutigen Bedürfnisse und geistigen Forderungen zu schaffen".[368]) Es ist genau das, was das eigentliche geistige Wesen Sempers ausmacht. Und wenn Müller im Folgenden eine gründliche humanistische Durchbildung des Künstlers fordert, so deckt sich das auch genau mit dem von Semper in den „Prolegomena" zum „Stil" ausgesprochenen Verlangen.

[368]) R. Wiegmann: Die Malerei der Alten, nebst einer Vorrede von K. O. Müller, Hannover 1836. S. IV/V. Der im Text ohne Namen aufgeführte Architekt kann nur Semper sein.

Damit stoßen wir nun vor zum Kern von Sempers Persönlichkeit: die humanistische Erziehung war das für sein ganzes Leben bestimmende Urerlebnis. Was ihm geformt hatte, das wollte er als Form weiter wirken lassen. Aber die Meinung, daß es „den Griechen vorbehalten war, für jene uralten Formen und Elemente antiker Baukunst allein von allen Völkern in deren Bauwerken sie in mancherlei Umformungen wiederkehren, den höchsten und reinsten Ausdruck finden",[369]) diese Meinung mußte mit den Anforderungen, die an ihn als praktischen Architekten herantraten, in einen tragischen Konflikt geraten.

Darum ist Semper im Letzten Pessimist. Aus innerstem Erleben wird das klassizistische Ideal festgehalten, die ideale Höhe griechischer Tempelbaukunst wird mit hymnischen Worten gepriesen. Aber der scharfe Denker und auch Praktiker Semper sieht, muß sehen, wie davon die Forderungen des Tages abweichen. Und doch kann nach seiner Überzeugung eine neue Formenwelt nicht entstehen, ehe neue Gedanken weltgeschichtliche Geltung erlangt haben, denn er ist durchdrungen von dem Gedanken des gesamt-kulturellen Ursprungs der Architektur, d. h. von dem Gedanken des geistigen Ursprungs der Kunst.

Die Problematik, die sich aus der Verbrauchtheit der alten Formen ergibt, wird seit den „Vier Elementen" immer deutlicher, ein Beweis, daß Sempers schweifendes Durchforschen aller Stile kein müßiges Historisieren ist, sondern ein ernstes Suchen. Und wie die „Vier Elemente" von 1851 so schließt auch 1869 seine letzte Schrift mit der Frage, wann diese geistige Erneuerung der Welt eintreten wird.

Der „Stil" ist völlig aus dieser pessimistischen Einstellung erwachsen. Und so ist gerade dieses großartige Werk das letzte Glaubensbekenntnis des Klassizismus geworden, wie zugleich der Versuch, auf der Grundlage der Antike eine zeitgemäße Formenwelt zu schaffen, immer allerdings überschattet von dem Bewußtsein, am Ende einer Epoche zu stehen.

---

[369]) Fiedler, Schriften zur Kunst. II. 447.

Literaturverzeichnis.

1. Zeitgenössische Quellen:

Boetticher, C.: Die Tektonik der Hellenen. 1. Aufl. Berlin, 1844—52. 2. 1874—81.

Br(aun.E.): Recension: Hittorff L'Antiquité de la Sicile. Schorns Kunstblatt 1836 Nr. 67.

Bröndstedt, P.O.: Reisen und Untersuchungen in Griechenland. bes. Bd. 2 Paris 1826/30.

Chambers: Treatise on Civil Architecture. 2. Aufl. London, 1795.

Chandler-Revett-Pars: Ionian Antiquities. I. 1769. II. 1797. III. 1841. IV. 1881. London.

Choiseul-Gouffier: Voyage pittoresque de la Grèce. Paris, 1782.

Desgodetz, A.: Les édifices antiques de Rome. Paris, 1682.

Durand, I. N. L.: Précis de leçons d'Architecture. Paris, 1803—05.

— Recueil et Parallèle des Edifices de tout Genre. Venise, 1833.

— Abriß der Vorlesungen über Baukunst. 1831.

Eisenlohr, Fr.: Rede über den Baustyl der neueren Zeit. Karlsruhe, 1833.

Foerster, E.: Vorschule der Kunstgeschichte. Leipzig 1862.

Foerster, K.: Biographische Skizzen, herausg. von Luise Förster. Dresden 1846.

Goethe: Schriften zur Kunst.

— Farbenlehre.

— Italienische Reise.

Hallmann, A.: Kunstbestrebungen der Gegenwart. Berlin 1842.

Herrmann, H.: Allgem. Bauzeitung. 1836.

Herzig, W.: Die angewandte oder praktische Ästhetik. Leipzig o. J.

Hettner, H.: Griechische Reiseskizzen. 1853.

Hirt, A.: Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten. Berlin 1809.

Hittorff, Fr. J.: L'Architecture polychrome chez les Grecs. Adl. II. 1830.

— Temple d'Empedocle. Paris 1851.

Hittorff-Zanth.: Architecture antique de la Sicile. Paris 1827.
Hübsch, H.: Die Architektur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Skulptur. Stuttgart 1847.
— In welchem Stile sollen wir bauen? 1828.
— Über griechische Architektur. Heidelberg 1822.
Jones, O.: An Apology for the colouring of the Greek Court. London 1854.
Klenze, L. v.: Aphoristische Bemerkungen, gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland. Berlin 1838.
Kugler, Fr.: Geschichte der Baukunst. I. 1859.
— Kleine Schriften.
Letronne: Lettres d'un antiquaire à un artiste. Paris 1835.
Mackowsky, H.: Karl Friedrich Schinkel. Tagebücher, Briefe, Aphorismen. Berlin 1922.
Meyer, H.: Geschichte der Kunst bei den Griechen. 1824.
Moritz, K. Ph.: Über bildende Nachahmung des Schönen. Braunschweig 1788.
Müller, A.: Kunstanschauung der jüngeren Romantik. Deutsche Literatur. Reihe 17: Romantik Bd. 12, Leipzig 1935.
Müller, C. O.: Handbuch der Archäologie, 3. Aufl. bearbeitet von Welcker 1848.
Müller, Ed.: Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten 2 Bde. Breslau 1834—37.
Percier et Fontaine: Recueil de décorations intérieures. Paris 1801.
Quast, Fr. v.: Über die Lebenskraft der Antike. Zeitschrift f. Bauwesen 1854/441.
Quatremère de Quincy.: Le Jupiter Olympién Paris 1815.
Raczynski, Graf A.: Histoire de l'art moderne en Allemagne. 3 Bde. Paris 1836—42. Deutsch: v. F. H. von der Hagen. Berlin 1836—40.
Rochette, R.: Peintures antiques. Paris 1836.
Rumohr, E. F. v.: Italienische Forschungen. 3. Te. in 2 Bden. Berlin, 1827—31. Dass. Herausg. v. J. Schlosser. Frankfurt/M. 1920.
Schadow, J. G.: Kunstwerke und Kunstansichten. Berlin 1849.
Schorns Kunstblatt: Stuttgart, 1820 ff.
Semper, Gottfried: Die Anwendung der Farben. 1. Lief. Dresden 1836.
— On the Origin of Polychromie in Architecture. (in: Apology for the colouring of the Greek Court, by Owen Jones.). London 1854.
— Die Vier Elemente der Baukunst. Braunschweig 1851.
— Wissenschaft, Industrie und Kunst. Braunschweig 1852.
Der Stil. 1. Aufl. 1860—63. 2. Aufl. 1878—79.
— Kleine Schriften. (Herausg. von H. und M. Semper). Berlin 1884.
— Die Bauten, Entwürfe und Skizzen von Gottfried Semper ... gesammelt und herausg. von Manfred Semper. 1. Lieferung. Leipzig 1881.
— Das kgl. Hoftheater zu Dresden. Braunschweig 1849.
Semper, M.: Das Münchener Festspielhaus. Hamburg 1906.
Stieglitz, C. L.: Archäologie der Baukunst der Griechen und Römer. 2. Bde. Weimar 1801.

Stuart-Revett: Antiquities of Athens. I. 1762. II. 1787. III. 1794. IV. 1816.

Vischer, Fr. Th.: Ästhetik. (Teil III.). Reutlingen 1848—58.

Waagen, G.: Über die Stellung, welche der Baukunst .... zukommt. Vortrag. Leipzig 1843.

— Einige Äußerungen K. F. Schinkels über Leben, Bildung und Kunst. Berlin 1846.

Walz, Chr.: Rezension: Hase, Bei der Wiedereröffnung d. kgl. Antikensammlung zu Dresden. Schorns Kunstblatt. 1836, Nr. 71.

— Rezension mehrerer Werke über Polychromie. Heidelberger Jahrbücher f. Lit. 1837.

— Schorns Kunstblatt 1836 Nr. 66.

Weinbrenner, Frd.: Architektonisches Lehrbuch. Tübingen 1810—19.

— Denkwürdigkeiten seines Lebens. Herausg. v. K. K. Eberlein. 1920.

Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums. Neuausgabe Wien 1934.

— Kleine Schriften. In 2 Bänden herausgegeben von H. Uhde-Bernays. Leipzig 1925.

Wolzogen, Fr.: Aus Schinkels Nachlaß. 4 Bd. Berlin 1862.

G. C.: Die Elemente des Schönen in der Baukunst. Leipzig 1840.

2. Moderne Literatur:

Adler, L.: Vom Wesen der Baukunst. Leipzig 1926.

Alt, Th.: Über die Grenzen der Kunst und die Buntfarbigkeit der Antike. Berlin 1886.

Bächthold: Gottfried Kellers Leben, neu bearbeitet von E. Ermatinger. 1915.

Bayer, J.: Gottfried Semper. ZfbK. 14. 1879.

— Baustudien und Baubilder. (herausg. von R. Stiaßny). Jena 1919.

Biermann, Fr. B.: Die Pläne zur Reform des Theaterbaues bei K. F. Schinkel und Gottfried Semper. (Schriften d. Ges. f. Theatergesch. 38) Berlin 1928.

— K. F. Schinkel und G. Semper als Reformatoren des Theaterbaues. Wasmuths Monatshefte f. Bauk. 13/1929.

Billeter-A.: Anschauungen vom Wesen des Griechentums. Leipzig 1911.

Böttticher, K.: Rückblick auf die früheren Schinkelfeiern. Schinkelrede 1853. ZfB. III. 1853.

— K. F. Schinkel und sein baukünstlerisches Vermächtnis. Berlin 1857. 2. Aufl. 1884.

Borrmann: „Polychromie" In Baumeisters Denkmälern.

Brinckmann, A. E.: Baukunst des 17. u. 18. Jhrds. in den romanischen Ländern. (Hb. d. Kw.).

Cassierer, K.: Die ästhetischen Hauptbegriffe der franz. Architektur-Theoretiker von 1650—1780. Diss. Berlin 1909.

Cranach-Sichart, v.: Semper. ThB.

Däubler, Th.: Sempers Fresken im Japanischen Palais zu Dresden. Die Antike VIII. 1932.

Deniselle, A.: Friedrich Schlegel als romantischer Theoretiker und die Antike. Diss. Jena 1930.

Dilthey, W.: Die drei Epochen der modernen Ästhetik. In: Ges. Schriften. Leipzig 1924.

Doebber, A.: Heinrich Gentz, ein Berliner Baumeister um 1800. Berlin 1916.

Durm, J.: Construktive und polychrome Details der griech. Baukunst. Berlin 1880.

Eggers, Fr.: Über Zweckmäßigkeit und Schönheit. Schinkelrede 1866. ZfB. 16/1866.

Eitelberger v. Edelberg, R.: Gesammelte kunsthistorische Schriften. I. Wien 1879.

Einem, H. v.: Carl Ludwig Fernow. Berlin 1935.

Ermisch, H. G.: Das japan. Palais ... und Gottfried Semper. Deutsche Kunst- und Denkmalpflege 1935.

Escher, K.: Barock und Klassizismus in Rom. Leipzig 1910.

Fenger: Dorische Polychromie. Berlin 1886.

Fiedler, C.: Schriften zur Kunst. Herausg. von Konnerth. München 1914.

Fischer, A.: Die ästhetischen Anschauungen Gottfried Sempers. Diss. Zürich 1904.

Fleischer, E.: Gottfried Semper, chronologische Übersicht über seine Werke. Dresden 1892.

Frankl, P.: Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig 1914.
— Stilgattungen und Stilarten. ZfÄsth. 19/1925.

Frey, D.: Wesensbestimmung der Architektur. ZfÄsth. 19/1925.

Friedemann, K.: Antike und Mittelalter im Lichte der Romantik. Philos. Jahrbuch der Görres Gesellsch. 44/1931.

Gantner, J.: Semper und Le Corbusier. (In: Revision der Kunstgegeschichte.). Wien 1932.

Gerstenberg, K.: Johann Joachim Winckelmann und Anton Raphael Mengs. 27. Hall. Winckelm. Pgr. Halle. 1929.
— Lit. Bericht. DVj. II. 1924.

Giedion, S.: Spätbarocker und romantischer Klassizismus. München 1922.

Gloeden, E.: Die Grundlagen zum Schaffen K. F. Schinkels. (identisch mit: Loewy, E. Die Grundlagen zum Schaffen Schinkels. Diss. Dresden 1915.). Berlin 1919.

Grisebach, A.: Karl Friedrich Schinkel. Leipzig 1924.
– Baukunst des 19. Jhrd. (nur 1 Lief. erschienen. Neubabelsberg 1915. Hb. d. Kw.).

Gundolf, Fr.: Goethe. Berlin 1916.

Gurlitt, C.: Die deutsche Kunst seit 1800. Berlin 1924.

Habicht, K.: Die deutschen Architekturtheoretiker des 17. und 18. Jhrds. ZfArch. u. Ing.wesen. 1916/17.

Hartmann, K. O.: Die Entwicklung der Baukunst. III. Berlin 1931.

Herrmann, W.: Deutsche Baukunst des 19. u. 20. Jhrds. I. Breslau 1932. (Jedermanns Bücherei.).
Hildebrandt, H.: Die Kunst des 19. und 20. Jhrds. (Hb. d. Kw.)
Jacobsthal, E.: Rückblick auf die baukünstlerischen Principien Schinkels und Böttichers. Rede zum 27. 1. 90. an der Th. Berlin. Berlin 1890.
Joseph, D.: Geschichte der Baukunst des 19. Jhrds. 2 Bde. Leipzig 1909.
Justi, K.: Winckelmann und seine Zeitgenossen. 3. Aufl. 1923.
Kaufmann, E.: Klassizismus als Tendenz und Epoche. Kritische Berichte 1931/3.
— Französische Architekturtheorie. Rep. 1924.
— Architekton. Entwürfe aus der Zeit der franz. Revolution. ZfbK. 63/1929.
— Die Stadt des Architekten Ledoux. Kunstwissenschaftl. Forsch. II. 1932.
— Von Ledoux bis Le Corbusier. Wien 1933.
— Ledoux, Th-B.
— Kritische Berichte 1934. (Rez. Levallet-Haug: Ledoux.).
Kaufmann, R.: Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung. Winterthur 1932. Diss. Basel.
Kempen, W. v.: Die Baukunst des Klassizismus in Anhalt nach 1800. Marburger Jahrbuch IV, 1928.
Kiener, H.: Die klassizistische Form im 19. Jhrd. Wölfflin-Festschrift 1924. München.
— Haller, v. Hallersteins Glyptothekentwürfe. Münchner Jahrbuch 1923.
Kimball, F.: Les influences anglaises dans la formation du Style Louis XVI. Gazette des beaux arts 1931.
Klopfer, P.: Von Palladio bis Schinkel. Esslingen 1911.
Knauss, B.: Das Künstlerideal des Klassizismus und der Romantik. Reutlingen 1925.
Krischen, Fr.: Deutsche Architekten und klassische Archäologen. In: Architekten-Verein Berlin 1824 bis 1924. Berlin 1924.
Kugler, F.: Friedrich Schinkel. Berlin 1842.
Landsberger, Fr.: Kunst der Goethezeit. Leipzig 1932. Dazu: Vitzthum. Gött.Gel.Anz. 1933.
Lipsius, C.: Gottfried Semper. Berlin 1880.
Lohde-Böttticher, Cl.: Aus dem Leben Karl Böttichers. Gotha 1890.
Lotze, H.: Geschichte der Ästhetik. München 1868.
Matthäi, A.: Deutsche Baukunst im 19. Jhrd. (Aus Nat. u. Geistesw. 453.) Leipzig 1913.
Mebes, H.: Klassizismus und Klassik der Baukunst um 1800. Leipzig 1931.
Mebes, P.: Um 1800. 3. Aufl. bearbeitet von W. C. Behrendt. München 1920.
Michaelis, A.: Ein Jahrhundert kunstarchäologischer Entdeckungen. Leipzig 1908.
— Die Society of Diletanti. ZfbK. 14/1879.

Mütterlein, M. G.: G. Semper und dessen Monumentalbauten am Dresdner Theaterplatz. Diss. Dresden 1913.
Neumeyer, A.: Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst. Rep. 1928.
Noack, Fr.: Das Deutschtum in Rom. 2. Bde. Stuttgart 1927.
Nufer, W.: Herders Ideen zur Verbindung von Poesie, Tanz, und Musik. Germ. Studien 74, Berlin 1929.
Oncken, A.: Friedrich Gilly. Berlin 1936, dazu: Poensgen ZfKg. 1936. Rez.
Padtberg, E.: Die Beurteilung der Barockarchitektur. Diss. Münster 1927.
Pauli, G.: Die Kunst des Klassizismus und der Romantik. Berlin 1925.
— Dehio. Geschichte der deutschen Kunst Bd. IV. Berlin 1933.
Pecht, Fr.: Deutsche Künstler des 19. Jhrds. I. Bd. Nördlingen 1877.
— Gottfried Semper im „Stil" am Ende von Bd. 1. der zweiten Auflage.
— Aus meiner Zeit. München 1894.
Pevsner, N.: Kunst der Goethezeit. DVj. 1934.
Phleps, H.: Die farbige Architektur bei den Römern und im Mittelalter. Berlin o. J.
Pinder, W.: Problem der Generation. Berlin 1928.
Ponten, J.: Architektur, die nicht gebaut wurde. Stuttgart 1925.
Prinzhorn, H.: Gottfried Sempers ästhetische Grundanschauungen. Diss. München 1909. (Auch in ZfÄsth. 1909.)
Pückler-Limpurg, S.: Der Klassizismus in der deutschen Kunst. München 1929.
Quast, A. v.: Mitteilungen über Alt- und Neuathen. Berlin 1834.
Rave, P. O.: Schinkels Traum von einem Königspalast auf der Akropolis zu Athen. Atlantis 1934.
— Schinkel. Th-B.
Rehm, W.: Griechentum und Goethezeit. (Erbe d. Alten. II, 26.) Leipzig 1936.
Reichel: Schinkels Fragmente zur Ästhetik. ZfÄsth. 6. 1911.
Schlosser, J. v.: Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. Heft VII u. IX. Wien 1920.
Schmarsow, A.: Barock und Rokoko. Leipzig 1897.
Schmidt, M.: Kunstgeschichte des 19. Jhrds. 2 Bde. Leipzig 1904–6.
Schmidt, P. F.: Klassizismus. ZfÄsth. 13. 1919.
— Pseudoklassizismus des 18. Jhrds. MhfKw. 1915.
Schmitz, H.: Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jhrds. Berlin 1914.
— Die Gotik im deutschen Geistesleben. Berlin 1921.
Schumacher, Fr.: Strömungen deutscher Baukunst seit 1800. Leipzig 1935.
Semper, H.: Gottfried Semper. Berlin 1880.
— Gottfried Semper in „Schweizerisches Künstlerlexikon" III.
Semper, M.: Gottfried Semper, ADB. XXXIII, 1891. 706 ff.

Vorgel, H.: Einführung in die [illegible] Bonn 1912
(Kais. Friedr. Mus. 1921).
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
— [illegible]
[illegible]
[illegible]
Tscharmann, W. P.: Schinkels literarische Tätigkeit.
Schinkeljahrbuch 1870. XIII. 29 1870.
Tritz, E. Was ist Stil? Stuttgart 1911.
[illegible]
[illegible]
— Heinrich Hübsch. Karlsruhe 1926.
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
— Neues deutsches Bauen. Stuttgart 1929.
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Abkürzungsverzeichnis.

ADB.	Allgemeine Deutsche Biographie.
AdI.	Annali del Instituto di corrispondenza archeologica.
DLZ.	Deutsche Literaturzeitung.
DVj.	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.
Elemente	G. Semper, Die vier Elemente der Baukunst.
JHSt.	Journal of Hellenic Studies.
Krit.Ber.	Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur.
KS.	G. Semper, Kleine Schriften.
Mackowsky	Karl Friedrich Schinkel, Briefe, Tagebücher, Gedanken. Ausgew. von H. Mackowsky.
MhfKw.	Monatshefte für Kunstwissenschaft.
Rep.	Repertorium für Kunstwissenschaft.
Sch.Arch.	Schinkel-Archiv, Berlin.
Stil	G. Semper, Der Stil etc. 2. Aufl.
Th-B.	Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler.
Wolzogen	Aus Schinkels Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe, Aphorismen. Mitgeteilt von A. v. Wolzogen.
ZfÄsth.	Zeitschrift für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft.
ZfB.	Zeitschrift für Bauwesen.
ZfbK.	Zeitschrift für bildende Kunst.
ZfKg.	Zeitschrift für Kunstgeschichte.

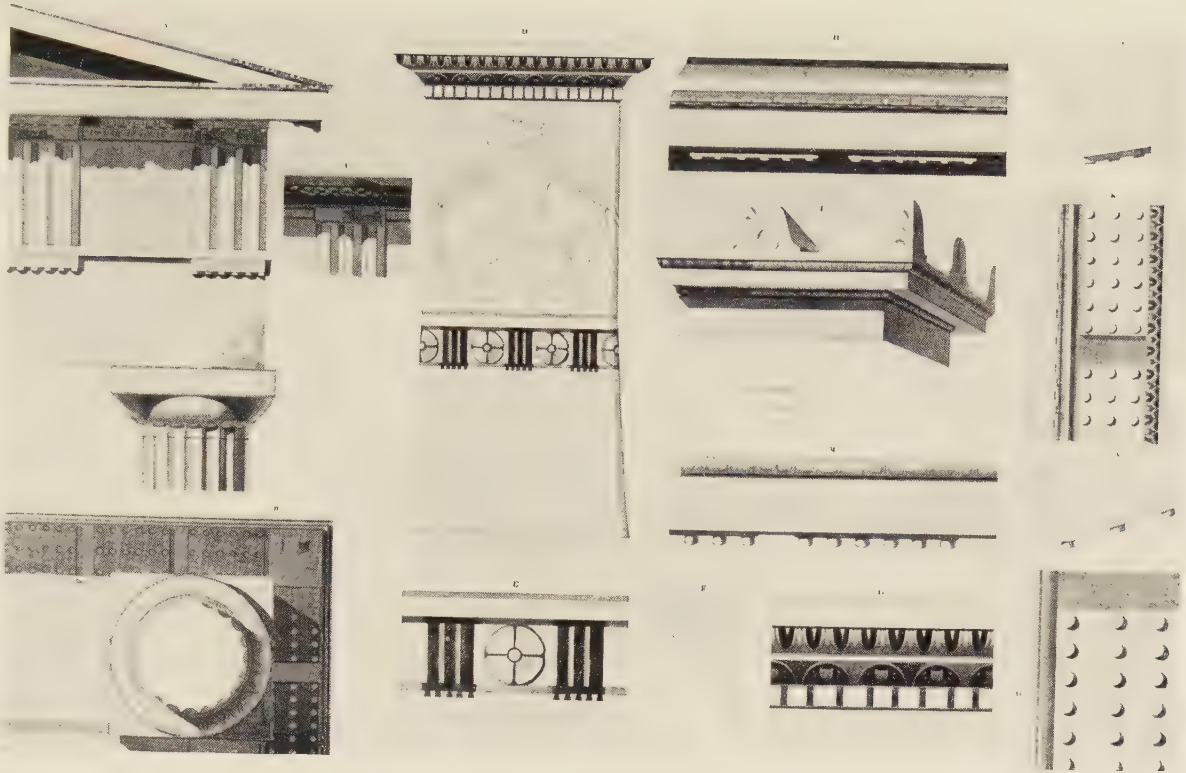
Die übrigen Abkürzungen sind so gegeben, daß der vollständige Titelnachweis mit Hilfe des Literaturverzeichnisses zu finden ist.

Lebenslauf

Am 20. April 1913 wurde ich, Leopold Ettlinger, als Sohn des damaligen Königlichen Bibliothekars Dr. Emil Ettlinger und seiner Ehefrau Dora, geb. Beer, zu Königsberg (Pr.) geboren. Am Stadtgymnasium in Halle bestand ich Ostern 1932 die Reifeprüfung. Von meinen Lehrern während der Schulzeit bin ich Herrn Oberstudiendirektor Dr. Karl Röhrscheidt zu größtem Dank verpflichtet. Durch seinen Griechisch-Unterricht wurde in mir die Liebe zum klassischen Altertum geweckt. Ich studierte daher anfangs klassische Philologie, Archäologie und Kunstgeschichte, entschloß mich aber nach meinem zweiten Semester, tief beeindruckt von einem Kolleg Prof. Paul Frankls „Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts" ganz zu Kunstgeschichte und Archäologie überzugehen.

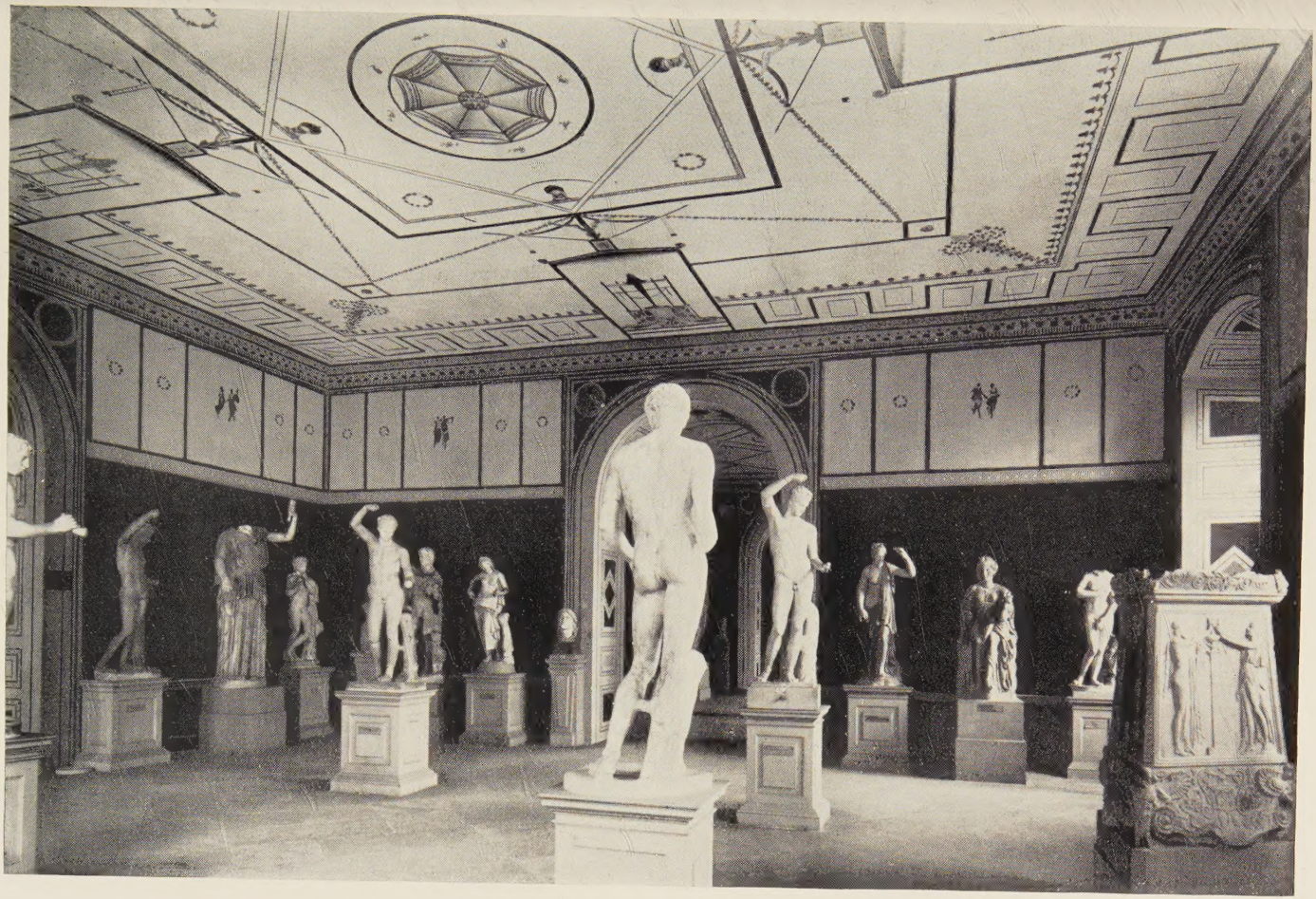
Das Thema der vorliegenden Arbeit stellte mir Prof. Herbert Koch. Auf der Grenze zwischen Archäologie und Kunstgeschichte liegend, entsprach es ganz meinen Neigungen. Was ich Herrn Prof. Koch für Studium und Arbeit verdanke, geht über das, was man „lernen" kann, weit hinaus. Zu größtem Dank verpflichtet bin ich auch Prof. Paul Frankl, durch dessen strenge Schulung mir klar wurde, was es heißt, Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disciplin zu betreiben, und dem leider allzu früh dahingegangenen Prof. Julius Stenzel, dessen reiche Persönlichkeit in Kolleg, Übung und Platon-Leseabenden immer neue Liebe zur Antike weckte, darüber hinaus eine große geistige Weite in der Auffassung des Studiums schuf.

Ich habe acht Semester an der Universität Halle studiert und nahm an Vorlesungen und Übungen teil bei den Herren: Prof. Diehl, Frankl, Friedländer, Gelb †, Gerstenberg, Geh. Rat Kern, Prof. Koch, Kranz, Laqueur, Menzer, Dr. Schürer, Prof. Specht, Stenzel †, Geh.Rat Waetzoldt, Lektor Fischer-Lamberg. Zwei Semester (SS 1935 und WS 1936/37) war ich zur Vorbereitung meiner Dissertation beurlaubt. Während des SS 1935 hielt ich mich mehrere Wochen in Marburg auf, um das reiche Fotomaterial des Kunsthistorischen Institutes für meine Arbeit zu benutzen. Während dieser Zeit erlaubten mir die Herren Prof. Hamann, Homburger, Jacobsthal freundlicherweise an ihren Vorlesungen bzw. Übungen als Gast teilzunehmen.

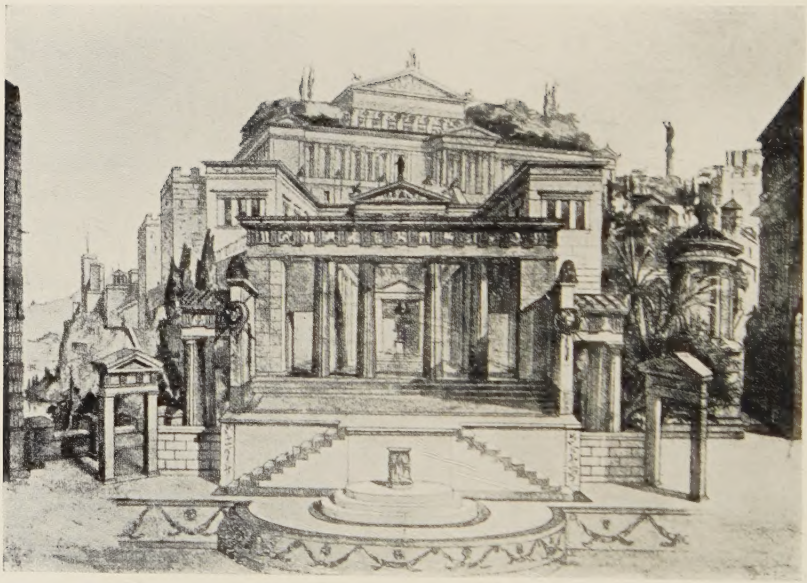


Aus Sempers Werk „Die Anwendung der Farben"
(Theseion, Etruskisches Grab, architektonische Einzelglieder)

Saal im Japanischen Palais, Dresden



Saal im Japanischen Palais, Dresden



Bühnenbild zur „Antigone" des Sophokles